الحرب والسلم*..

(1)

مالك صقور

على الرغم من إجماع الشعوب كل الشعوب على الكرة الأرضية على بشاعة الحرب وشناعتها، وويلاتها، ونكباتها، وجرائمها، وفواجعها، مازالت الحروب مستمرة ومستعرة تقتات بأرواح الناس، لترضي فئة قليلة جداً، هي صاحبة المصلحة في إشعال الحروب على هذا الكوكب الحائر الذي يسمى (الكرة الأرضية).

وما هذه الكرة الأرضية، عند علماء الفلك، إلا ذرة غبار تكاد لا ترى بالعين في فضاء الكون غير المحدود وغير النهائي، وعند بعض الفلكيين ما الكرة الأرضية إلا بحجم رأس دبوس صغير. وليتخيل الإنسان ما يجري على رأس هذا الدبوس، أو في ذرة الغبار الهائمة في فضاء هذا الكون!!

* الحرب والسلم: عنوان رواية الكاتب الروسي الشهير ليف تولستوي صدرت عام 1865.
صدرت رواية (الحرب والسلم)، عن وزارة الثقافة، دمشق بأربع مجلدات:
المجلد الأول: ترجمة: د. سامي الدروبي بـ 848 صفحة، عام 1977.
المجلد الثاني: ترجمة: د. سامي الدروبي بـ 792 صفحة، عام 1980.
المجلد الثالث: ترجمة أ. صياح الجهيم بـ 728 صفحة، عام 1981.
المجلد الرابع: ترجمة أ. صياح الجهيم بـ 704 صفحة، عام 1983.

وإذا كان إجماع الشعوب ضد الحرب. وهذا موّثق في كتب التاريخ. ثمة إجماع آخر، يحمل المفارقة، إن الشعوب كلها توّاقة للسلم والسلام، والأمن والأمان. ومع ذلك، لم يسجّل التاريخ لنا عصراً ذهبياً، خالياً من الحرب.

ظاهرة الحرب قديمة، وتذكر الكتب أنها بدأت بقتل قابيل لأخيه هابيل. وعندما يُذكر هذا المثل، من أجل الدلالة والتأكيد على أن سجّل (الإنسان) الأول قد بدأ بالقتل. وهذا القتل جرى لابن آدم أبي البشر... وذلك من أجل تبرير أسباب الحرب. وعبر مسيرة البشرية، كانت الحروب هي السمة الأساسية لتاريخ الشعوب.

قال الله تعالى: ﴿ وإذا قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم مالا تعلمون﴾ البقرة 30.

ويقول ابن خلدون: "اعلم أن الحروب وأنواع المقاتلة لم تزل واقعة في الخليقة، مذ برأها الله.. وهو أمر طبيعي في البشر لا تخلو منه أمة ولا جيل"(1).

* * *

إذن، ظاهرة الحرب، ظاهرة قديمة، قدم الإنسان نفسه، وهي من أخطر وأهم ظاهرات الحياة البشرية، وموضوعات التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

لقد كتب عن الحرب المجلدات الكثيرة، سواء تأريخاً وتوثيقاً، أو تحليلاً وتعليلاً، لأسباب الحروب ودوافعها، كتب مؤرخون وسياسيون، وفلاسفة،

ومحاربون، وأدباء، والآن، ليس بحاجة لأن يكون الإنسان فيلسوفاً، أو مؤرخاً، أو مثقفاً، حتى يدرك خطر الحرب وتاريخها وعبثيتها، ولاسيما الذين يعيشون هذه الحرب ويكتوون بأتونها.

بوسع الإنسان، اليوم، بكبسة زر أن يستعرض تاريخ هذه الحروب، وفوق ذلك يستعرض كل الأفكار والآراء والمقترحات التي قيلت في هذه الحروب التي جرّت الويلات على الشعوب. لذا، تسمع الكثيرين يرددون: إن التاريخ يعيد نفسه، كارل ماركس يقول: "التاريخ لا يعيد نفسه، وإن فعلها، فالأولى تكون تراجيديا، والثانية كوميديا". وأغلب الظن، أن ماركس قال ذلك في سياق ما. وبغض النظر، إذ أعاد التاريخ نفسه، أو لا، وبالاعتذار من ماركس، إن تاريخ الحروب، تراجيديا في البداية، وفي النهاية. والآن، لا يجب أن تناقش هذه الأمور بهذه البساطة، القضية، في رأيي تتلخص من هذا التاريخ برمته، بعبارة الإمام علي كرم الله وجهه: "ما أكثر العبر وأقل الاعتبار".

وهنا يطرح سؤال نفسه: ما نفع دياناتنا، وفلسفاتنا، وعلومنا، وآدابنا، وفنوننا عموماً، إن لم نعتبر. وإن لم تُعلّم الإنسان على قتل الوحش الذي داخله. وتكبح جماح التدمير والخراب، والقتل المجاني، العبثي!!

* * *

يطول الحديث عن تاريخ الحروب، وعن تطور أساليبها، مذ كان سلاح الإنسان مما يُصْنَعُ من الحجر، مروراً باختراع أدوات الحرب، من القوس والسهم والرمح، إلى السيف والخنجر، وجاء اكتشاف البارود، فقفزت علوم الحرب قفزة نوعية، فتم اختراع البندقية، والمدفع، إلى آخر ما توصل إليه

العلم، حتى صناعة القنبلة الذرية، والهيدروجينة، والانشطارية الخ. مما زاد في عدد الضحايا، وتطورت آليات وآلات الدمار الوحشية، التي طالت كل شيء. وأيامنا هذه تشهد النتائج المأساوية والفجائعية، لهذه الحرب في العراق، في سورية، في اليمن. والفارق بين هذه الحروب، من حيث التأريخ، والتسجيل، والتوثيق، هو: إننا قرأنا وسمعنا، والآن، نرى بأم العين، والذي يجري يجري بإيعاز من حكام الشعوب التي تزعم الحضارة، وتدعي التمدن. الشعوب الغربية التي عانت طويلاً من ويلات الحروب، سواء في القرون الوسطى، وحتى القرن الثامن عشر، والتاسع عشر. وقد شهد القرن العشرون حربين مدمرتين الأولى والثانية، وعلى إثر الحرب العالمية الثانية، استيقظ ضمير الإنسان، وحمَلَةُ راية السلم والسلام، وتم ما يسمى الآن، منظمة الأمم المتحدة، ومجلس الأمن.. والبقية معروفة!!!

في الوقت نفسه، ومع تطور علم الحرب، واختراع الأسلحة التدميرية، برزت مصطلحات مثل: الحرب العدوانية، الحرب الاستباقية، الحرب الوقائية، حرب الحضارات، الحرب العادلة، وآخرها الحرب على الإرهاب، ومن المضحك المبكي، أو شر البلّية ما يضحك، إن الذي أنشأ، وصنع، وطوّر الإرهاب، هو الذي أعلن الحرب على الإرهاب!!!

والحرب هي الحرب، قديمها وحديثها، ما دام الإنسان هو الضحية. وإن ذكرت الحرب، سيذكر السلام. وكما هناك دعاة حرب، هناك دعاة سلم وسلام، لكن يبدو أن دعاة الباطل والشر عبر هذا التاريخ المعروف، هو الأقوى.

* * *

انعكست الحروب العالمية، قديمها وحديثها في آداب شعوبها، وسجل تاريخ الأدب العالمي، حافل بموضوعات الحرب، وكيف انعكست في الشعر، والرواية، والقصة والتاريخ.

انعكست حرب طروادة في "إليـاذة" هـوميروس، وانعكست حـروب الاسكندر المقدوني أيضاً.. في أدبنا العربي القديم، تعرفنا على حرب داحس والغبراء، والبسوس الخ، كذلك كتب همنغواي عن الحرب، والقائمة تطول إذا ما ذكرت كل الأعمال الأدبية التي تناولت الحرب وعكستها.

لكن سأكتفي الآن، برواية: الحرب والسلم، للكاتب الروسي الشهير ليف تولستوي. وعلى الرغم، من أن ليف تولستوي من عائلة محاربة، وهو نفسه محارب شارك في أكثر من حرب، إلا أنه رجل سلام. وهو الأشهر من بين كل كتاب العالم بموقفه من العنف.

أصدر تولستوي الكتاب الأول من رواية (لحرب والسلم) منذ مئة وخمسين عاماً. وكانت هذه الرواية مصدراً لإلهام كثيرين، من الكتاب والفنانين، ولقد قرأها الملايين، وفق نشرات الإحصاءات العالمية، التي تعنى بالنشر والترجمة، فقد ترجمت أعمال تولستوي الأدبية كاملة إلى كل اللغات الحية. ومن المفترض أن يقرأها المحاربون، والعسكريون، والسياسيون، وفي طبيعة الحال، كل الأدباء، والنتيجة: ذهب السلم والسلام أدراج الرياح، وبقيت الحرب مستمرة ومستعرة.

وصف كتاب "الحرب والسلم" بأنه الإلياذة الروسية، وقيل: إن هذا الكتاب ملحمة، والحقيقة، أنه سفر ضخم. يقول جورج هالداس في مقدمته للطبعة الفرنسية الحرب والسلم، هذا الكتاب الذي هو "مخلوق عجيب" على حد تعبير بيير باسكال، والذي كان حدثاً لا شك فريد بين أحداث الأدب العالمي على مر السنين، هذا الكتاب لا يشهد لإنسان من الناس بأن له قدرات فذّة خارقة فحسب، وإنما يشهد أيضاً بأن ما نسميه عامة باسم "الروح الروسية" ولا نعرف ـ بعد ـ قدراته الحقيقية ووظيفته إلا معرفة ناقصة، يملك طاقة روحية، فذة خارقة هي الأخرى"(2).

تفرّغ ليف تولستوي كلياً لكتابه "الحرب والسلم". وانقطع طيلة خمس سنوات وهو يكتب، لم يشرك به عملاً آخر، كما يقول . في مقدمته التي يمهد للقارئ ويوّضح بعضاً من النقاط، يقول: "أوّد أن أمهّد لهذا الكتاب بمقدمة أبسط فيها رأيي بصدده، فأتقي بذلك الظنون الخاطئة التي قد يثيرها لدى قرائي"(3).

تولستوي يعترف بأنه هيأ لنفسه في أثناء انصرافه لكتابة كتابه هذا، أحسن ظروف المعيشة، يقول: "فلا الوقت الذي كنت أملكه ولا حسن الحيلة الذي أوتيته، أتاحا لي أن أحقق نياتي تحقيقاً كاملاً"(4) هل يقول ذلك تولستوي متواضعاً، بأنه لم يستطع أن يحقق نياته تحقيقاً كاملاً، لذا، اضطر أن يمهد للقارئ مبسطاً رأيه بعدّة نقاط، موجزاً وإن كان عرضاً ناقصاً غير كامل دون إسهاب، كما يقول.

يوضح تولستوي قائلاً:

"ما كتاب "الحرب والسلم": برواية، ولا هو بقصيدة، ولا هو بسجل وقائع تاريخية. إن كتاب "الحرب والسلم" هو ما أراد المؤلف وما استطاع أن يعبر عنه في هذا الشكل الذي عبّر به عنه" ـ ويستطرد تولستوي فيقول: "إن تصريحاً كهذا التصريح عن عدم الاكتراث بالأشكال المتعارف عليها في الإنتاج الفني النثري يمكن أن يبدو غروراً لو كان مقصوداً، ولم يكن له نظائر وأشباه. إن تاريخ الأدب الروسي منذ بوشكين، حافل بالأمثلة الكثيرة على هذه المخالفات للأشكال المأخوذة عن أوروبا. فمن كتاب غوغل "النفوس الميتة" إلى كتاب دوستويفسكي "ذكريات من منزل الأموات"، لا تقع في هذا العهد الحديث من عهود الأدب الروسي على أي أثر فني نثري ذي شأن تقيّد تقيداً تاماً بشكل الرواية أو القصيدة، أو القصة".

وعلى الرغم من هذا التوضيح، أو هذا التبرير أو أنه أعفى نفسه من التقيد بالشكل الفني، وهذا، كما قلت، يبدو لي تواضعاً منه، إلا أن كتاب "الحرب والسلم" رواية تاريخية، واقعية، سجّل فيها تولستوي أحداث عام 1805 ـ 1812 بأمانة، ومزج فيها الواقع ـ الحربي ـ العسكري ـ الاقتصادي ـ الاجتماعي، ورسم لوحة كاملة متكاملة عن المجتمع الروسي، لاسيما، حياة الطبقة الإقطاعية، والارستقراطية، وحياة النبلاء، ووطنية الروس وصلابتهم، وهزيمة نابليون.

هذا يعرفه قراء الرواية، أو من قرأ تلخيصاً، أو نقداً عنها. ولكن الأهم في رأيي، هنا، هي مناقشة أسئلته التي طرحها في المقدمة وفي الخاتمة.

يقول: "هناك أمر أخير أُعدّه أخطر الأمور شأناً، هو اعتقادي بأن من يسمون عظماء الرجال ليس لهم كبير شأن في الأحداث التاريخية" ويوضح ذلك، بأن دراسة عصر تصل المأساوية فيه إلى النهاية، ويتسم ذاك العصر بضخامة الأحداث وتبقى تلك الأحداث شبه حيّة وجارية وفيها من التنوع والغنى، رسخّت في نفس تولستوي قناعة تصل إلى حد البداهة، وهي ((أن عقلنا عاجز عن معرفة أسباب الأحداث التي تجري. فإن ندّعي، وذلك أمر يبدو بسيطاً لجميع الناس، أن أحداث سنة 1812 إنما سببها حب الغزو عند نابليون، وصلابة الوطنية عند القيصر الإسكندر الأول))(7) هذا الأمر، أو هذا السبب يبدو في نظر تولستوي سخيفاً، "كسخافة قول من يقول: إن الجبل الضخم الذي ينقب، إنما أنهار لأن العامل الخير قد هوى عليه بضربة من فأسه"(8).

ولهذا يؤكد تولستوي، أن حرباً، مثلاً، تحارب فيها ملايين البشر، وقتل فيها نصف مليون من المحاربين "لا يمكن أن تكون إرادة فرد هي سببه"(9).

يصل تولستوي بقناعته إلى النتيجة التالية: "فكما لا يستطيع عامل من العمال أن يقوّض وحده جبلاً، كذلك لا يستطيع رجل وحده أن يجبر خمسمئة ألف شخص على أن يموتوا. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فأين الأسباب.. يسأل تولستوي. ويجيب نفسه عن سؤاله، قائلاً: "يذهب بعض المؤرخين إلى أن الأسباب هي روح الغزو لدى الفرنسيين، وحب الوطن لدى الروس، ويتكلم مؤرخون آخرون عن الأفكار الديمقراطية التي نشرتها جيوش نابليون، وعلى اضطرار روسيا إلى الدخول في الاتفاق الأوروبي"(10).

ويعود تولستوي ليطرح أسئلته: "ولكن لماذا تحارب ملايين البشر وقتل بعضهم بعضاً، على حين أن كل واحد منهم كان لا يأمل أن تؤدي به الحرب إلى حال أحسن من الحال التي هو عليها؟".

. لماذا اقتتل ملايين البشر وقتل بعضهم بعضاً، بينما يعلم كل واحد منهم، منذ أن كان العالم عالماً، أن هذا الاقتتال وهذا القتل شرٌ روحاً و جسماً؟"(11).

ويجيب تولستوي: "لقد اقتتلوا وقتلوا لأن الاقتتال والقتل أمران لا مفرّ منهما، فكانوا حين يقتتلون إنما يخضعون لذلك القانون الأولي، القانون الذي يخضع له عالم الحيوان، القانون الذي يخضع له النحل حين يقتل بعضه بعضاً في الخريف، ويخضع له ذكور الحيوان حين ينفي بعضهم بعضاً. ليس هناك جواب آخر نجيب به عن ذلك السؤال الرهيب"(12).

تلك حقيقة ليست بديهية فحسب ـ يقول تولستوي: بل هي فطرة أيضاً، في كل فرد، وما كنا نحتاج إلى البرهان عليها، لولا أن في الإنسان شعوراً آخر هو إحساسه بأنه حر في كل لحظة يقوم بها بعمل من الأعمال(13).

واستناداً لما تقدم ومما يناقشه تولستوي نفسه، يعود فيؤكد: "إذا ألقينا على التاريخ نظرة شاملة، اقتنعنا بأن هناك قانوناً أبدياً يحكم الأحداث. ولكننا حين ننظر إلى التاريخ نظرة شخصية نقتنع بنقيض ذلك"(14).

يستطرد تولستوي في تأكيد فكرته، أو قناعاته، التي توصل إليها، فيتناول (حرية الإرادة)، إذ يتصور الإنسان، أن التصرف الذي يتصرفه على هذا النحو أو على ذاك إنما هو رهن بنا ومتوقف على مشيئتنا، لذلك "هذا اليقين أمر طبيعي

فينا عزيز على نفوسنا، فلا تستطيع براهين التاريخ، ولا إحصاءات الجريمة التي تقنعنا بأن غيرنا محروم من حرية الإرادة، أن تحول بيننا وبين الشعور أن حرية إرادتنا نحن تشمل جميع ما نقوم به من أعمال(15).

ومع هذا اليقين، وهذه القناعة يرى تولستوي أن "ذلك تناقض يبدو أن حلّه مستحيل".

ومن ثم يضرب تولستوي أمثلة عديدة، مبرهناً، على أن الإنسان حر، وليس حراً في الوقت نفسه، بمعنى من المعاني، أنه مخيّر ومسيّر في آن. ولهذا يطلق حكمه، أن هذا التناقض يبدو حله مستحيلاً.

يقول: "هناك رابطة تشدنا إلى أقراننا البشر هي أقوى الروابط وأعسرها زوالاً وأثقلها وأبقاها، إنها رابطة السلطة. والسلطة بمعناها الحقيقي، ليست إلا خضوعاً يخضعه المرء لغيره"(16).

بهذه الحقيقة . يقول تولستوي . لقد اقتنعت في أثناء عملي، سواء أكان هذا الاقتناع خطأ أم كان صواباً. "لذلك فإنني حين وضعت الأحداث التاريخية التي وقعت سنة 1805 وسنة 1807 وسنة 1812 خاصة، وهي السنون التي تظهر فيها الحتمية بارزة أكبر بروز، لم استطع أن أنسب شأناً كبيراً إلى الأعمال والإشارات التي قام بها رجال ظنوا أنهم يوجهون هذه الأحداث ويتحكمون بها، ولكنهم في حقيقة الأمر كانوا أقل سائر العاملين تدخلاً فيها بنشاط إنساني حر. إن نشاطهم لا يهمني إلا من حيث هو مثال على قانون الحتمية ذاك الذي يحكم التاريخ في نظري(17).

وهكـذا، فـإن مسـار التـاريخ، أو الأحـداث التاريخيـة في رأي تولسـتوي يـتلخص في أمرين: الأول: هـو الخضـوع للقـانون الأولـي . واعتقد أنـه يقصد البدائي. القانون الذي يخضع له عالم الحيوان.

والثاني: هو الحتمية التاريخية، التي لا يعترف لمن يسمّون أنفسهم كباراً أو عظماء لهم القرار في توجيه الأحداث. وهذا كله بدوره يخضع للنقاش، مع أن تولستوي أفرد صفحات كثيرة لشخصيات كبيرة، مثل: الإمبراطـور العظيم، قيصر روسيا آلكسندر الأول، ونـابليون، ورسـتوف، وكوتـوزوف وآخـرون. ويبقـى سـؤاله الأهم أيضاً هو:

ما القوّة التي تحرك الشعوب؟!

* * *

الهوامش

(1) ابن خلدون ـ المقدمة. الفصل السابع والثلاثين: في الحروب ومذاهب الأمم ـ دار القلم ـ بيروت 1978.

(2) الحرب والسلم. ترجمة د.سامي الدروبي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق 1977 ـ الكتاب الأول ـ ص 14.

(3) المصدر نفسه ـ ص 15.

(4) المصدر نفسه ص 15.

(5) المصدر نفسه ص 15 ـ 16.

(6) المصدر نفسه ص 26 ـ 27.

(7) المصدر نفسه ص 27.

(8) المصدر نفسه ص 27.

(9) المصدر نفسه ـ ص 27.

(10) المصدر نفسه ص 28.

(11) المصدر نفسه ص 28.

(12) المصدر نفسه ص 28 ـ 29.

(13) المصدر نفسه ص 29.

(14) المصدر نفسه 29.

(15) المصدر نفسه ص 29.

(16) المصدر نفسه ص 32.

(17) المصدر نفسه ص 32.

***

الإيقاع والإيقاعية في القصة السورية المعاصرة مقاربة في نماذج مختارة

□ أحمد علي هلال

مدخل إلى مفهوم الإيقاع:

حياتنا هي المحكومة بالإيقاع، وإن كان ثمة خلل فيها سيكون بالبداهة هو خلل في إيقاعها وافتقادها إلى عنصر ما، سيمثل حال وجوده ما يعني تكاملها وتناغمها وائتلاف معانيها، لكن بالانطلاق من الأعمال الفنية الإبداعية ستغدو مقولة الإيقاع أو فرضيته بآن معاً، سنستقرئ ليس كُنه العمل وإنما ما يعاضد عمارته الفنية، بحيث تنضاف إلى ما نعنيه بالشرط الجمالي، وليس الفني فقط.

فهل طرح المسألة اليوم أصبح أقرب إلى الواقع لا سيما وأن ثمة من يرى بأن طرحها المسألة في السرديات بات أقرب إلى المنطق(1)، وعلى هذا قيل بأن «الإيقاع ظاهرة توجد في الحياة بصفة عامة قبل النصوص، لكن معنى الإيقاع بهذا الوجه من وجوه السطوح يتلاشى ويفلت من كل تعقيد أو نظام، كل اللغة».

فإذا كان المعنى ينحصر في مفهوم «الخليل» كما تذهب طائفة من النقاد(2)، وهو البحور وقواعد الشعر والقافية والعمود والتفعيلة وسوى ذلك فإنه بالمقابل سيفتح أفقاً فيما يعنيه النص السردي في خصائصه الجديدة، وهنا نستحضر مفهوماً آخر تداوله النقد طويلاً، وهو شعرية النثر أو شعرية القصة أو الرواية وما شاكل ذلك، إذن فالإيقاع هو كيان صوتي تركيبي وتعبيري، وعلى ذلك يكون تعريف الإيقاع

كمصطلح في أصله اليوناني هو ما يعني الجريان والتدفق، ويلحظ «جان كوهن» أنه كناية عن دورية زمنية ملحوظة، فيما يعتمد «ريتشاردز» في مبادئ النقد الأدبي، على التكرار والتوقع والخطوط العمودية التي تُرسم على خط الزمن الأفقي، فالإيقاع يحدث حركة كأنه يقطع الزمان الذي مر عليه الكلام، وهو ما يدل على تغير وتيرة الكلام أي توظيفه الصوتي وتوجيهه المعنوي ليتحقق بالتطويع.

ومن أجل ذلك انتبه الدرس النقدي كثيراً في ملاحظته النصّ بما هو أكثر من ظاهرة لغوية فحسب، بل هو ظاهرة اجتماعية وجمالية ورؤيوية ، ما يعني في هذا السياق أن مفهوم الإيقاع هو مفهوم مفتوح على مطلق الإبداع، وهو يتوخى في التعيينات الإجناسية آلية النص وقوامه وبنيته وأثره وما يتعالق به أيضاً بالمعنى التناصي وما يضايف ذلك من الإنزياح والتضمين والاقتباس، أي أن السرديات في تراسلها مع غير جنس أدبي لا سيما الآتية من الحقل الشعري ما يجعله قابلاً لأن يكون كمفهوم، أكثر جدلاً وانتباهاً لصيرورة النص الأدبي توسلاً لإحراز علاماته وقراءة فيه تنشغل بكلية دقائقه الإبداعية التي تشكل كيانه المادي والمعنوي، المحسوس والمُدرك كيانه اللانهائي.

فبحثاً عن ظاهرة الإيقاع تُستدعى السرديات بنزوعها الحداثي ما يجعل من مقاربة تلك الظاهرة ممكنة في حيز الاشتغال، وعلى ذلك انشغل الدرس النقدي في وقت ما للإيقاع السردي على سبيل المثال وفيه نظراً للنص من داخله ليقف على حساسيته الجمالية.

فكانت انشغالاته بالقصة كجنس سردي لا تتخفف من السمات الأخرى، بقدر ما تبحث في إشكالية الإيقاع كبنية نظمية على غرار الشعر، الذي أصبح معايشاً للقصة لا ضيفاً فيها، وعلامة فعاليات فيها، ليكون موسيقاها المهموسة، التي تعتمد على التجانس بين الحروف أو الانسجام بين الكلمات في الجملة، ليتشكل وفق ذلك ما سمي بالصورة السردية، التي تأخذ متسعاً من الدلالات في اللغة السردية لتكون الشعرية هي إيقاع القصة الحديثة، ومادتها التي تتركب منها اللغة بدلالاتها اللغوية ومن عناصر خيالها، حتى يستوي القول: «إن الإيقاع هو الحياة، والحياة هي الإيقاع».

فالإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من «أوقع» بمعنى بيّن وأوضح، وتستعمل التوقيع مصدراً للفعل بمعنى ألحق واغتاب ولام وأصاب كما تُستعمل الوَقْعَ.

وجاء في لسان العرب لابن منظور: الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، في كتاب الإفصاح في فقه اللغة: «الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية، وقيل هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع اللحن ويبينها».

من مفهوم الإيقاع إلى أعمال منتخبة:

لا تنجح مقاربة الإيقاع في النصوص الإبداعية بوصفه ظاهرة مستقلة تماماً، ما لم تندغم في تجليات النصوص وأغراضها، الجمالية والرؤيوية ولذلك وجدنا في القصة

السورية على سبيل المثال ذات النزوع الحداثي، تمثيلاً وافياً لما تعنيه الإيقاعية، ولما تذهب إليه في دلالة الإبداع، ودلالة النص حينما يصبح أثراً جمالياً باعتماده التشكيل أي الفضاءات التي تجري فيها فعاليات السرد من استثمار البياض ومنظور الخط واستدخال المتناصات الشعرية وغيرها ما يعني تأثيث النص بعلامات إضافية، وكيف تتشكل في نسيجه لتفضي إلى غير دلالة وقراءة في متنه وهوامشه، بمعايرة المزاج النفسي والأفق الفكري، وبالانتباه إلى أن تلك الفعاليات قلما تظهر في النصوص التقليدية، المكتفية بالبنية الحكائية التقليدية للقصة من دون أن تؤثر انفتاحاً دلالياً.

وهذا ما يسم نزوع القصة السورية المعاصرة، في تجلياتها الإبداعية بعامة، وكمثال ما أنجزه القاص والأديب والناقد د. نضال الصالح في مجموعته القصصية «مكابدات يقظان البوصيري» لكن خصوصية التجلي الإيقاعي ستصبح قيمتها المضافة بتواتر شواغل المبدعين واعتمال ما ينجزون وما يدونون بشعرية السرد بوصفها أفقاً جمالياً من شأنه أن يُفعّل محكي نصوصهم الإبداعية، في مستوى العنونة وتعدد العنونة أي في تعدديّة العنوان، وانفتاح استراتيجيات الفضاء على ما تعنيه جغرافيا القص بكليتها، ومدى حضور القارئ فيها أي في النصوص، لطالما شكل استدخال القارئ فيها متناً إضافياً نوعياً ينعطف بالقراءة لغير مستوى ولتعدد تأويل يحوزه النص المُبدع.

ففي القصة السورية الحداثية، تتحقق الكثير من الشروط والمزايا والتي لا تشذ بطبيعتها عن ما نعنيه بالإيقاع والإيقاعية، إذ الإيقاعية في هذا السياق هي مجمل الفعالية السردية، وكفاءة الروي الذي يقوم على التماثل أو الاختلاف، المفارقة أو تعدد الدوال والتي تجهر بمرجعيات المبدع الفكرية والثقافية، مادمنا في المحصلة في إثر النص أو الكتابة بوصف الكتابة مؤسسة، بتعبير «هنري ليفن».

فالإيقاعية هي نظرة مقاربة لمجمل الوظائف السردية التي يؤديها المبدعون، ومن خلالها تتبدى لنا ضروب هندسة، ليس في أغراض الإبداع المعروفة وإنما في الطرائق التي يقف من خلالها أولئك المبدعون على شكل رؤيتهم ومن خلال أكوانهم الإبداعية التي يسعون إلى التقاط لحظة ما فيها من العالم، وهذه اللحظة التي ستصبح تالياً هي اللحظة الإبداعية وتجلياتها في الأجناس الأدبية كما في –القصة المعاصرة- وبنزوعها الحداثي الذي عُني بتشكيل النص على مستوى الفضاء واستثمار مساحاته لتأثيث عوالم موازية ومتناظرة وهاضمة بما يحايثها ليتخلق النص بما هو منظومة إشارية ورمزية يبثها فضاء النص ليُطلق أفكاره الحوارية داخل النص وخارجه بآن معاً، وهو يتوسل متلقياً حاضراً في النص كهاجس المبدعين وصنو خيالهم، وتخييلهم مستدخلاً لفضاء القارئ، وعلى ذلك فالإيقاعية كما الإيقاع تنجح فيما تستثيره من تناغم مقصود لا يتطير إلى الوظيفة السردية بحد ذاتها بقدر ما يتوسل كيفيات الصوغ السردي في خيارات

المبدعين الأسلوبية وفي جغرافيا سردهم التي لا تُهمل شيئاً على الإطلاق، بمعنى آخر إن الدلالة التي تحوزها قصة ما بعينها هي الدلالة المركبة من جماع التأويل المشترك ما بين الكاتب والنص والقارئ، ولعل في ذلك يستبطن من ذهب إليه الناقد الفرنسي وأحد أساطين النقد الحديث رولاند بارت بقوله «بالدال الفاخر».

لكن أحد أهداف تلك الهندسة السردية لا يتقصد التجريد المفهومي ولا يقف عند مجرد لحظة «العلم» وإنما يقف في البرهنة البلاغية المنشودة للنصوص القصصية بوصفها تمثل في حدها الأعظمي رؤية الكتاب للعالم مكثفاً بنصوصهم الأخرى، وفي ذلك تتجلى القيمة المضافة التي ينشدها الإبداع في أزمانه كلها.

إن معطى الحداثة هو المدخل الأثير للمقاربة لا سيما في تعدد أشكال الانفتاح الدلالي، التي سنجد عليها النصوص سعياً وتوسلاً لانجاز جماليات عابرة للنصوص ومقيمة بآن معاً، فالصورة السردية التي جهدت غير دراسة في تبيان تجلياتها الإبداعية ومدى مطابقتها للنسيج السردي، هي جوهر الأدب وبؤرته الفنية والجمالية، فأرسطو يرى في الصورة استعارة قائمة على التماثل والتشابه بين الطرفين المشبه والمشبه به، التشبيه والاستعارة وبهذا المعنى هي انزياح عن المعيار أو عن القواعد من «الألفة إلى الغرابة» فالصورة بهذا المعنى هي فن تحويل ما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارة بلاغية بما تحيله من تضمين وتناص واقتباس، ذلك أن النثر هو فن استعاري بامتياز، وعلى ذلك فإن الإيقاع السردي الذي تُبنى عليه القصة في هذا السياق هو ما يأخذنا إلى رؤيته في البناء السردي وفي ضبط الحدث والشخصية واللغة الناظمة للمكونات العامة لذلك الفن الشائق، إذ أن الإيقاع في ضرب من ضروبه هو هندسة جديدة بوصفه صوغاً لمعمار القصة وكيف إذا اعتملت بعناصر شعرية تقوم على تكثيف الصور، فضلاً عن التقنيات المصاحبة لها، فمثلاً ثمة إيقاع البياض والحذف في ضوء استراتيجية البرامج السردية للقصة، فالكتابة السردية هنا يجوز القول بحكاية بنائها السردي وقوفاً على إيقاعية النص السردي وجمالياته في التماثل أو الاختلاف أو التجاوز في ضوء ما يجترحه المبدعون وهم يذهبون في مغامرة أصلية هي المغامرة الإبداعية.

ولا نعني في اختيارنا لنماذج من ضروب ذلك الاشتغال الإيقاعي اختزالاً لغيرها، لكننا نقف على تلك القيمة المضافة التي أُنجزت في متن تلك النماذج، ومنها على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر، «زهرة الشغف» للقاص والروائي أيمن الحسن، و«درة» للقاص والأديب مالك صقور والشاعرة والمترجمة سوزان إبراهيم « إمرأة صفراء ترسم بالأزرق» كترجمة تجهر بالإيقاع والإيقاعية على نحو شديد الوضوح، وبما يغذي أصالة الدرس النقدي، وينفتح معه على سمات العالم القصصي، تلك السمات التي تُنجز علاماتها وصيروراتها أيضاً على نحو لافت.

فالكاتبة سوزان إبراهيم، والآتية من عالم الشعر وطرائده الجميلة وثراء متخيله، إلى القصة وعوالمها السردية الآسرة ولم

يكن الشعر في سردياتها سوى مضايفة وإيقاع لما ينظّم ذلك الإبداع فهي التي كتبت لتكن مشيئة الربيع، حين يأتي زمن الحب وصولاً إلى مجموعات قصصية منها «قصص مدينتين وقطوف قلم جريء وامرأة صفراء ترسم بالأزرق»، والأخير الذي يشهد كثافة مغامرتها الشعرية السردية في آن، وعلى هذا تنهض دلالة الإيقاع هنا في مدى ما يمنحه أفق الشعر من انفتاح دلالي في الجملة السردية، وهذا بدوره ما يجعل سؤال الصور السردية المنتجة لنصوصها، هو السؤال العابر للغتها والمقيم فيها بآن معاً، وعلى سبيل المثال لو أخذنا قصتها «معراج بابل» والتي تجهر في غير مستوى بشعرية الصورة السردية بوصفها إيقاعاً لا يختزل القصة وكثافة مضمراتها السردية، بل تأخذنا في الانفتاح الدلالي لرحلة امرأة إلى بغداد فهي ليست مجرد رحلة عادية تقوم الذات السردية بوصفها محايدة بل ستكون ذريعة سردية، للصورة السردية المنتجة بتناغم اللغة والصوت لتصل إلى إيقاع الزمن بثلاثيته «الماضي والحاضر والمستقبل» إذ توسس لقصتها معراج بابل باستهلال شعري هو الأقرب إلى ما يؤثث للذاكرة الراوية «منذ عراء تأوي الصحراء إلى صدري مساءً، تغلق كثبانها وتسري قوافل ريح وأنا أتأمل وجهها وهو يعبر نهر القلب بشراع من غمام فأرتب الخطوات، وأوجز كل مداخل الوجد إليها»♦ وتقول أيضاً، «إن زمناً عارياً من جهاته مقلوب الموازين، له وجه الموت ورائحة النفط سوف يأتي، يتقدم خبط عشواء فما من جسد يهرم. تختلط الصور في مدى الرؤية فإذا بسلطان يخرج من مخدع الجارية

المغناج، ليأمر السياف بقطع يد رجل سرق رغيف خبز» لكن ذلك «الهذيان» الذي يحتمل في ذات الساردة الضمنية، هو ضرب من ضروب «هندسة» السرد، أي حينما تتماهى الأصوات لتجهر بضراوة الزمن «حين يعلو أنين الأرض لا فرق بين رجل وامرأة» الدلالة في استحضار صور النساء اللاتي ملأن تلك البلاد بنياناً وحضارة «ما قاسته جوليا دومنا ابنة حمص، وزنوبيا التي هزت عرش روما، وسميرا ميس التي تذهب إليها الرحلة في استحضارها» لتنهض الصورة الأخرى الموازية هي بغداد في مرايا زمنها الآخر تتساءل القاصة هنا «وكان ما كان يا بغداد أن بقراتٍ عجافاً يأكلن بقراتٍ سماناً فما تأويلك يا ابن يعقوب؟، كئيباً كان الرشيد...»، «بغداد... ليل، قناديل مكسرة مكتمل عري الأشياء... وأنا أقيم صلاة الجنازة مبارك سقوطنا بقضمة التفاح.... مبارك زمن الحصاد، زمن الجراد إذ بابل تُزف إلى زعيم القراصنة الذي تقيأته البحار على ضفاف الرافدين»، إذ القصة بوصفها مدونة ستجهر بالتالي: «حدث هذا ذات ضعف في ذلك الشرق الحزين» عندما أودعوا في أرشيف التاريخ رقماً من أجساد مخضبة بالدماء.

وما يمكن أن يُلحظ من ذلك الأنموذج الذي اختير بعينه، وفي سياق مقاربة إيقاعيته ليس طغيان الشعر بقدر ما أصبح تأسيساً في الفضاء السردي الذي يستدعي كل ما يحايثه من تناغم الصوت الداخلي في لحظته الزمكانية، التي تعيد ترتيب الحدث لتبدو الشخصية هنا حاملة لكل ما يفتح فضاء الدلالة ذاتها، وإن نزعت إلى استعارات تجعل

من المرأة ذات رحلة ساردة ومسرود عنها بآن معاً، وفي هذه الهندسة الصوتية ما يعني أن إيقاع «معراج بابل» هو في قيمته المضافة لحركة الزمن «الكرونولوجي» الخادم للدلالة والذاهب إلى دالها أي ما تنجزه الرؤيا في تعبيراتها التي تشتق معانيَ حضارية يتكشف في سياقها الصراع وفي دلالة استحضار «الأنثى» الحاملة أيضاً لصيرورة الحدث السردي حينما يكون تعبيرها هو تعبير كينونتها، هو إذن إيقاع الزمن المنفلت والمتشظي والذي يشي بتاريخ يتصل وينفصل ليبث الدلالة الفائقة في حدث مستمر، ذلك أن دلالة العنوان تنضاف إلى ما يعنيه التشكيل الحداثي بوصفه يذهب إلى هندسة الصوت ليشكل الدلالة المنتظرة، وعلى هذا النحو تنزع القاصة سوزان إبراهيم في الأغلب الأعم في انتاجها السردي إلى ما يحايث العلاقة ما بين الشعر والنثر بحثاً عن ضروب ايقاعية تتقصدها الذات المبدعة، وفي أنموذج آخر للقاص والأديب مالك صقور لا سيما في مجموعته القصصية «درة» والتي نجد فيها ايقاع الزمن، الزمن الحلمي المندغم بالزمن الواقعي بوصفه لحظة مفتوحة في نسيج التعاقب السردي، فمثلاً في قصته «وقال البحر» حينما يفتتح الكاتب قصته بعنوانها الكنائي والذي يختزن الحالة ليس على سبيل الوصف بل على سبيل الانتظار، وفي ذلك المستوى في العنوان أيضاً ما يشي بالدلالة المنتظرة فيما يقوله البحر لنجده يستهل مقدمته بالقول: «للبحر لغته، للبحر فتنته، للبحر سره، للبحر سحره، للبحر عالمه... وهكذا»، ويتابع في تأسيس مشهديات النص القصصي لنجد المتن، وما يشبه الخاتمة التي تُحيلنا إلى حكاية سلوى التي ابتلعها البحر، وكيف تنتهي إلى غرفة العناية الفائقة، نجد في تشكيل النص وفي مساحة بياضه ذلك الملمح الإيقاعي فيما يشبه المقدمة بمتنها السردي الشعري في آن معاً وفي مدى الصور الإشهارية والتي ستبدو معها التفاصيل المقتضبة للمتن الحكائي هي الأقرب إلى هندسة الصورة الكلية، والتي ستكون في موازاة هواجس الذات السردية التي تعيد ترتيب الحالة وبثها على نحو يجلو خصائصها في تركيب الصورة وفي الإحالة إلى الدهشة ومعها ما يتواتر من خوف على «سلوى» التي ذهبت في رحلة إلى البحر ليحدث معها ما ينفي أو يثبت تلك الهواجس، ولعل ما نقصده بالإيقاعية هنا هي في التوازي البصري الذي ينجح المتن السردي في إظهار خصائصه التعبيرية والجمالية المكتنفة بوحاً شعرياً مضمراً في النسيج العام للنص، وعلى هذا يتأسس خطاب الحكاية لتشي بشعرية تلك الحالة وليس بالوقوف على وصفها فحسب.

على أن هذه الفعاليات سوف تستمر في قصة أخرى، عنوانها «أربعون عاما بين لحظتين»، لاسيما حين يجهر القاص بتاريخ هو 14 شباط 2008، «لحظتان في زمانين ومكانين مختلفين والغالية عزة هي سيدة اللحظتين»، وإذا كان الإيقاع هنا يشي بالتحولات التي تعتمل مضمرات الحكاية، حينما تذهب إلى زمن محمول على حامل أيديولوجي بعينه وليفارقه القاص في زمن آخر، جهراً بالجملة الحاسمة «ما الفرق أن يكون على رأسك نجمة حمراء أو علامة سوداء مادام رصاصك موجهاً إلى صدر

العدو»، ولتكون الخاتمة المحكمة «الماء والبخار والجليد والثلج والبرد أصلهم واحد»، هي ما يعبر عن وحدة الموضوع في تلك القصة حينما تنتظم الأشياء لتسفر عن تعددها وقابليتها لذلك التعدد الذي يمثل الفكر والمثال، فدلالة الزمن هي دلالة إيقاعية بامتياز سيما وأنها تختزن التحول النوعي في الناس والأشياء والأفكار، تلك هي صيرورة ناجزة سنجدها مكوناً يعني القيمة المضافة في الكون القصصي الذي انطوت عليه درة مالك صقور.

وفي مجموعته القصصية لا يتخفف القاص والروائي أيمن حسن من التزام تلك الاستراتيجية الإيقاعية في قصصه وعلى سبيل المثال مجموعته القصصية «ذات شفق، مدونة عشق» والتي يذهب فيها معايناً سؤال التجريب والمغايرة، وليكون برنامجه السردي وفعاليات متونه السردية ناهضاً باشتغالات لغته وإنجازها لمتخيل السرد، وهو الذي يستدخل المناصات والتضمين والمقبوسات الشعرية والغنائية مضايفة للمتن السردي وتشكيلاً لفضاءاته، وفي ذلك ما يجهر بغير فعالية إيقاعية، ليس من شأنها الإحالة إلى دارمية القص، بقدر ما هي استثمار بصري يتوسل تفعيل الحواس لتنفتح عليها دلالات المحكيات القصصية أو المرويات التي يذهب إليها القاص ليشي بتناغمها الأدل أو بمفارقاتها المختلفة، وما ينظم فرضيتنا في الإيقاع هنا هو ذلك الصوت/ صوت السارد الضمني الذي يؤسس لتلك الفعاليات المفتوحة ليس على خيارات التجريب فقط وإنما على حركة النص السردي وانتقالاته من الحكاية إلى المتخيل إلى الواقع وكل ذلك لا يمر إلا عبر تلك المنظومة الرمزية/الإشارية التي تعود إلى طبيعة اللغة وخصوصيتها لأنها المنتجة الأولى لكل ما تنهض عليه فعاليات السرد وبرامجه، ففي قصته «قناع جميل» يستثمر القاص غير مستوى في قصته بلجوئه إلى إيقاع البياض والسواد في فضاء النص، يقول «كأني أدرأ قساوة أيامي بهذا الحب، ليملأ أوقاتي انتظارات جميلة ولقاء مشتهى»، في مقاربة الحب ومحكياته الأخرى نلمح أيضاً ارتجالات وجده حينما يقول: «أطير صوبك تشهر أضلعي صهيل قلب، يتوسل إليك صباح مساء: ضحى أرجوك لا تدخلي في الغياب» ولعل غواية الذات المبدعة هي من تتقنع بمحكيات الحب وترجمته إيقاعاً سيقول «هل أنا التي تكتب هذا الشعر الجميل، أم يكتبني» وعلى هذا النحو يجهر القاص بالقول «في انتظارك أعد غوايتي لنص منتظر على إيقاع دهشة الكلمات من ذاتها، يصبح المستحيل ممكناً: تحبينني أنا لا سواي، فأعود مسكوناً بك حلمي اشتعال النار في دمي مواجهة للصمت بعدك، أو مخاتلة الموت، فسلام عليك يوم سنلتقي: أجمل القصص لم نقصه بعد».

إن الدهشة الممكنة في معظم ما تذهب إليه قصص مجموعته «ذات شفق» هي توسل لإيقاعية اللغة ذاتها وبشغف أعلى باستراتيجية فضاء نصي محكوم بالمغايرة وبشرط الفن، لتغدو الإيقاعية مرجعية اللغة عند كثير من كتابنا لأنها الكل المشترك الذي تنهض عليه العوالم السردية، لأنها حاملٌ لإيقاع الصوت في البناء السردي بعامة، بوصفه عمارة يندغم فيها الحدث

والشخصية واللغة، لاسيما فيما نصطلح على تسميته بالإيقاعات الحداثية، وصولاً إلى اللحظة الإبداعية التي تعني المركب السحري لها.

ما يشبه الخاتمة

هل يمكن لنا أن نبحث في القصة عن الإيقاع، وهل يمكن بذات الوقت أن تكون الإيقاعية في ذلك الجنس الإبداعي قيمة فنية مضافة، لطالما وقر في الأذهان وفي الخطاب أن الإيقاع ليس سمة خاصة بالشعر، وبطبيعة الحال ليس هو الوزن كذلك.

ولعلنا في مقاربة القصة الحداثية سنقع كثيراً على ما يؤيد –تلك الفرضية– والتي تنظر إلى مطلق العمل الفني بكليته وبخواصه الفنية في أبعادها الأخرى المتكاملة، وليس بتجزيء أي منها على الإطلاق ما خلا غاية بحثية بعينها.

إذ أنه ليست الإيقاعية التي تقصدناها سوى بحث عن الصورة السردية التي تشكل بالفعل جوهر الأدب وبؤرته الفنية الجميلة، لأنها هي الاستعارة الجديدة التي ذهبت إليها السرديات المعاصرة، وفي المشهد القصصي السوري ثمة الكثير ممن اشتغلوا على تلك التقانات بقصد النص أولاً وما يمكن أن يتيحه من خيارات تجريب واعية، ومن ثم بقصد الذات المبدعة علامة التشكيل الأخير في المنجز، وهذا ما ينبغي استخلاصه في هذه المقاربة التي استبطنت تراسل الأجناس وحوارها، لتُنجز الصورة السردية المشتهاة، رغم ما التبس في الدرس النقدي في مفهوم النص الصافي من تعبيرات غائمة.

هوامش...

(1) ما طرحه الناقد حافظ محفوظ في مقدمته لتعريف الإيقاع يستحق الوقوف كثيراً ومناقشته مع انفتاح النصوص الإبداعية وتعدد أشكال مغامراتها.

(2) يذهب الناقد والباحث الفرنسي هنري ميشونيك في كتبه «نقد الايقاع، وسياسة الايقاع، نقد انثربولوجية الايقاع، لا للعلامة نعم للايقاع» إلى ملاحظة ما أسفرت عنه كل بحوث الألسنية المعاصرة في ميزان نقد النقد.

- إمرأة صفراء ترسم بالأزرق/ سوزان إبراهيم، منشورات دار التوحيدي حمص 2005.
- درّة/ مالك صقّور/ سلسلة القصة منشورات اتحاد الكتاب العرب سلسلة القصة 2014.
- ذات شفق «مدونة عشق» أيمن حسن منشورات اتحاد الكتاب العرب سلسلة القصة 2012.

دراسات..

التفكير البلاغي من البيانية إلى التفلسف

◻ صلاح الدين يونس

يبدو البحث في طبيعة البلاغة مرتبطاً على نحوٍ عضوي بالوضعيات الثقافية والأخرى الاجتماعية للمجتمعات العربية، وهي تقع تحت شروط الخلافة الإسلامية الجامعة لعديد من الأعراف والمعارف، لتنشئ عصر "المثاقفة" والذي بدأ مع النمو الداخلي لعلوم العربية، ليعبرها ـ عبر النمو الخارجي ـ من الترجمة المؤسساتية ولاسيما بعد تجربة المأمون 197 ـ 218هـ، إلى فضاءات العلوم الجديدة، وفي طور لاحق تظهر حركة التأليف بالعربية تتجاوز نفسها لتتاخم علوماً عديدة: أهمها ـ باعتقادنا ـ نشوء الدرس الفلسفي على يد "الكندي" 796 ـ 833م منطلقاً من المبحث التجريبي، وتبدو أهمية الكندي في انفصال الفلسفة على يديه عن علم الكلام، ليغدو كل منهما مفارقاً صاحبه في البنية والمنهج، والانفصال ذاك قريب الشبه في انفصال الدرس البلاغي عن المبحث النقدي انفصالاً يغدو كل من المتفاصلين في حال الاغتناء عن الآخر.

وما كان للبلاغة أن تنشأ لولا "الوظيفة" التي نمت معها ومارست شكلها الوجودي في علوم "القرآن والحديث"، وكانت الغاية الأولى هي "التمكين" أي مساعدة المسلم عربياً أو غير عربي على فهم النصوص الإسلامية، ولكن البلاغة خرجت ـ كغيرها من العلوم اللغوية ـ على ظروف النشأة والتأسيس إلى مجال "**الحرفة**"، ثم لتهر فيما بعد **متعلقة بمقاصد المتكلمين**".

ومن الاحتمال الذي غدا راجحاً أن البلاغة توأم النقد، وتلك التوأمة فرضتها

طبيعة القرون الهجرية الأولى ذات الطابع الشمولي، ومما هو راسخ أن تلك القرون شهدت وتائر مختلفة في أنظمة التفكير، وعلى الرغم من التباين والاختلاف بين النظم تلك إلا أنها اجتمعت اجتماع المؤانسة في البداية، ثم اجتمعت اجتماع الأضداد في البنية الواحدة "اللغة" في مرحلة تالية، مما أغنى الثقافة اللغوية وغير اللغوية.

البلاغة غنية بغيرها أم بنفسها؟!

كثيرة هي المطارحات بشأن البلاغة بديلاً عن النقد؟! وعند تبني الرأي الراجح بهذا الشأن لابد من معاينة القرون الهجرية "الثالث ـــ الرابع ـــ الخامس" وهي قرون اتسمت بتزاحم المعارف، وقد تفضي المعاينة إلى أن النقد "نشأ" بفعل التراث الشعري وتراكماته، ولاسيما بعد أن جمع الرواة أشعار الفحول ونظّموا شعر القبائل، وفي إثرها تبدأ عملية التصنيف والاختيار ثم ينبثق ناتجاً لازماً الإبداع الفردي، مما أغرى أصحاب النظر في تنظيم **"النقد"** وفي اشتقاق أسسه وأحكامه، بعد أن اغتنى النقد من عصر المثاقفة وبعد أن دخلت ملاحظات الجاهلين والمخضرمين طور الإفلاس، ومما احتاجه النقد هو الإيغال في شؤون اللغة كعامل مساهم في إنجاز مشروعه، ومن المتفق عليه إجماعاً أو شبه إجماع أن المهمة الأساسية للبلاغة ـ وهي تُغني النقد ـ الإقناع والتأثير... ولم يكن أي فريق من النقاد أو المتكلمين بقادر على تمكين خطابه في الآخرين بمفرده، فكل **"نظام"** وظف البلاغة **"تمكيناً، إقناعاً، تأثيراً"**.

الجاحظ ت 255هـ مشروع يتجاوز شؤون اللغة:

عند الإقرار بمشروع الجاحظ وهو **"وظائفية اللغة"** ينفرض التساؤل، لماذا كتب "البيان والتبيين" وغيره؟! فإنما كتب تحت تأثير الحاجة إلى حُسن البيان، وحسن البيان لا يُتوخّى إلا بالنظر العقلي، ومصطلح "البيان" إنما انبثق من مشكلتي: الالتباس والغموض، ففي مجتمع الجاحظ اشتدت الحاجة إلى "التحديد" نتيجة التزام الاصطلاح القادم من التزاحم الثقافي، ومما يمكن اشتقاقه من **كلامية** الجاحظ هو احتياجية المجتمع الإسلامي المختلف المتباين إلى التناسق ومن بعده إلى التواصل، ومن تلك الاحتياجية شغل الجاحظ نفسه ومعاصريه "بالبيان" وهي كلمة تبعث على الخلاف الدائم، والخلاف المستمر ينسف الانسجام السكوني، ويبعث على القلق الإيجابي الباحث عن لغة وظائفية تقوى على التسوية بين مدرستين: الأولى اللغوية أو البيانية، والثانية الفلسفية أو المعتزلية، وليس يسيراً أن نحدد إن كان الجاحظ يرمي مقتصداً بـ **"بيانيته"** إشغال أرباب المعرفة الخاصة والمتلقين من العامة عن المعارك الفكرية القائمة على تنازع الأضداد في **"البيانية"** العربية في النصف الأول من القرن الهجري الثالث... فهو ـ في البخلاء ـ يُفصح عن منهجه "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة أو استفادة نادرة عجيبة"، وعلى الرغم من قولته هذه إلا أن **"البخلاء"** بحث سوسيولوجي يُعدُّ باكراً في الثقافة العربية،

فقد احتشد في الكتاب طيف واسع من عالَمي: الإنسان والحيوان والمجتمعات، لكنه واجه فيه الجوهري بالعابر، وقابل فيه بين الجدّي والهزلي، والفردي والعام، واجه ذلك بمنهج سوفسطائي أظهر فيه قدرة لغوية غير اعتيادية في سعيٍ منه لاستحداث نظام ثقافي يتركز على "البيانية" في مقابل النظام القائم على "**الفلسفية**"، ومن الجدير التنويه به توظيفه لمفهوم "**العقل**" توظيفاً يقع خارج المتداول في القرن الثالث، لتغادر "**الكلمة**" عهدتها الدلالية ولتنشئ مقولة "**التأويل**"، والتأويل يفتح المجال لإقصاء ظاهر اللغة، وعلى الرغم من خطابه الديني إلا أنه تجاوزه إلى "التكلم" و"التفلسف".

ولعل الجاحظ من خلال نزوعه العروبي في عصر "**الشعوبية**" حاول أن يرتقي بالقارئ من واقع التراجم أمام الأعراق الأخرى إلى واقع "**الندية**"، وهذا ما يفسر حديثه عن "**صناعة الكلام**" وإن صناعة الكلام هي العيار على كل صناعة، والزمام على كل عبارة، والقسطاس الذي به يستبان نقصان كل شيء ورجحانه ويعرف صفاء كل شيء وكدره، أهل كل علم عليه عيال، وهو لكل تحصيل آلة ومثال"(1).

ويبدو أن الجاحظ قصر عن الفلاسفة ونخبة المتكلمين، فعمد إلى الخلط بين النقائض "الحيلة اللطيفة والنادرة العجيبة"، ومن الراجح القابل - عبر نصوصه - للإثبات أن الجاحظ لم يكن مؤمناً بعلم الكلام إلا من موقع مشاركته في الفعل الثقافي للقرن الثالث، إنما كان شديد الإيمان بـ"**صناعة البيان**" والإيمان ذاك أوصله إلى قناعة مؤداها: أن علم الكلام لا يواجه بالبيان، وأن لكل منهما وظائفه التي تحدد شدة الانفصال عن الآخر. وما كان الجاحظ لينشغل بـ"**البيان**" إلا ليُشغِل الأطراف الأخرى عن مركزية النزاع بين المذاهب والأعراق، باغياً إبقاء النزاع في حيّز اللغة، واللغة مستملكة من الطرف العروبي والآخر السلطوي، وهنا يقدم المفكر التونسي **د.حمادي صمود** رأياً دقيقاً في البيان والتبيين: "والناظر في الكتاب يدرك أن المؤلف بالإضافة إلى المنحى الأدبي والفني يتحرك من منطلق عرقي مذهبي، فالتصدي لمطاعن الشعوبية على العرب بإبراز معارضتهم في البيان والخطابة أمر واضح صريح لهج به الجاحظ في نخوة واعتزاز... ولا يجري مصطلح البيان في مؤلفات الجاحظ على معنى واحد، فهو يدل في بعض السياقات على وسائل التعبير الممكنة بين البشر... يتدرج من العلامية منطلقاً إلى العلامة اللغوية بمستوييها: العادي والأدبي وينبني مفهوم البيان الجاحظي على جملة من المنطلقات الفلسفية والعقائدية حددت نظريته اللغوية(2).

فمنذ الثلث الأول من القرن الثالث وحتى أعتاب القرن الخامس أخذت معارك الجدل وحروب علم الكلام بالتصاعد، وقد وازاها على الطرف الآخر تصاعد الدرس الفقهي بجانبيه: الشرعي واللغوي، وعلى النسق الموازي تصاعد الدرس البلاغي في محاولة لتأسيس جهة معرفية موازية، وهذا

ما يفسر انتهاء الدرس البلاغي إلى الجمود والتعقيد وخاصة بعد القرن الثالث...

وفي متون الجاحظ نلحظ بعض التداخلات النصية القادمة من الأطراف الأساسية لمعارف القرن الثالث: البيان، الجدل، علم الكلام... وهذا مؤشر على رغبة الجاحظ وهو يمثل الساحة المعرفية العامة في خلق متعة الخلاف والتأسيس المنهجي لحجاج فكري شغل العامة بمشاغل الخاصة.

وكما ينقلب السحر عادة على ساحره انقلب "**المتظرفون**" على بيانية الجاحظ واستثمروها في الاتجاه العكسي فاضطر للإدلاء بأنهم: "نطقوا بألسنتنا واستعانوا بعقولنا على أغبيائنا وأغمارنا".

وما كان للمتظرفين أن يفسدوا لولا أن المجتمع يتقبل إفسادهم، فالمسافة بين البيان والعامة تسمح لأولئك بالاستعانة على الوصول إلى ما وصلوا إليه، فالمجتمع ينتابه المجون والظرف كما المثاقفة والخطابة، وفي أغلب السياقات الجاحظية كانت العبارة "**الكلام**" تعني "**ثقافة**" نقدية ذات مهمة عابرة هي تفنيد عيوب المجتمع وخاصة مما علق به من آثار النزعتين: الخطابية والبيانية. ولابد من الإشارة إلى ظاهرتي: **التجاوز والإفراط** على أنهما مقولتان جاحظيتان أثبت صاحبهما مقدرة لغوية في تحميل اللغة وظائفية الزينة والإمتاع، أما الزينة فيسوغ لها بالإيضاح، وأما الإمتاع فتسوغ من خلال إقبال الخاصة والعامة على الحجاج والمجادلة إشارة منه إلى طبيعة العصر التركيبية، ومن تلك الطبيعة اختط الجاحظ للبلاغة اتجاهاً جمالياً، وإن شئت التدقيق قلت "**تجميلياً**" الغاية منه إحمال الجميل المعرفي بالجميل اللغوي، وبالمقابل سعى إلى تقبيح القبيح بما أضافته تلك الزيادات أو الإكمالات، وكان يرمي من هذا وذاك إلى إظهار الفوارق بين المباحث البيانية وغير البيانية، وكثيراً ما كان يسعى إلى "**خريطة**" الاستاق، فيجمّل القبيح ويقبّح الجميل، وهنا تأتي "**وظائفيته**" اللعبية باللغة طبعاً، واللعبية إنما أرادها عن عمد في غاية منه منهجية تعمل على إحداث القطيعة بين أنظمة العصر الفكرية الآخذة بالتصاعد وبين "العامة" التي أراد لها الاكتفاء بعلوم اللغة والانقطاع عن "**التفلسف**".

ومن اللافت في الأبنية الجاحظية انضباطه الشديد أمامَ "**النص**" القرآني في مباحثه كلها أساليبَ وتراكيبَ ومعانيَ، وكأنه أنشأ نموذجين من التفكير البلاغي: **الأول** نموذج زائف حمّله وظائفية التزييف، **والثاني** نموذج يقوم على التحليل والاستبطان في المبحث القرآني وانفتاحاته الدلالية.

من الجاحظ إلى الجرجاني:

إذا كان الشعر مجالاً حيوياً لنمذجة الجاحظ البلاغية وخاصة في تبادل المواقع بين الجمائل والقبائح، وتزييف الفكر باللغة، فإنّ النثر وخاصة "**المبحث القرآني**" كان مجالاً مرجعياً دقيقاً لتوظيف البلاغة في الكشف عن "**المعجز**" السماوي.

وإذا كان الجاحظ قد استثمر جهود الفقهاء والمتكلمين في منهجه البلاغي فإن الجرجاني 471هـ استثمر هو الآخر ما عند علماء الأصول واللغويين والمفسرين في تأسيسه مشروع علم المعاني **"دلائل الإعجاز"** وتأسيس المشروع الرديف وهو علم البيان **"أسرار البلاغة"** وقد أغنى قبل الجرجاني وعلى موازاة الجاحظ عبد الله بن المعتز 247 ـ 269هـ الجهد البلاغي في تأسيسه **"علم البديع"** وكان قد درس على يد **"المبرد"** إمام النحو في البصرة، وعلى يد ثعلب إمام الكوفة في النحو، ثم درس الأدب على يد مؤدبه أحمد بن سعيد الدمشقي كما أثر عنه ديوان شعر غني بموضوعاته.

ومن اللافت ارتقاء مشروعي الجرجاني فوق نموذجي الجاحظ ارتقاء القرن الخامس على الثالث، وبما يكون الأمر أبعد إذ ضرب الجرجاني صفحاً عن الزخرفة والتزيين الجاحظيين من أجل إنشاء **"حيوية"** اللغة لتكون الحامل الموضوعي لعصر **"المثاقفة"**.

ومن المؤكد أن المعجز القرآني شكّل الفضاء المسقوف لنمو الفكر اللغوي والأدبي، كما وضع حداً لاجتهادية **"المتكلمين"**، ومن هذا التشكيل رأى الجرجاني أن البحث في أسرار الإعجاز من مكملات الإيمان بالرسالة المحمدية "إن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت وبانت وبهرت، هي كأنها على حد الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهياً إلى غاية لا يُطمح إليها بالفكر، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا مَن عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب، والذي لا يُشك أنه كان ميدان القوم إذ تجاروا في الفصاحة والبيان... ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض"(3).

فإن رأى الجرجاني أن البحث البلاغي مسوغ من وجهة نظر الشرع ـ بل عدّه واجباً دينياً ـ فإنّ البحث ذاك افترض ثنائية الامتداد والانحسار ولاسيّما أن العلوم العقلية الأخرى وجدت إلى الساحة المعرفية طرق الوصول وصار لها من يرى فيها المتعة والفائدة اللتين ليستا في العلوم اللغوية، ولذلك ترى أئمة اللغة والبلاغة يلهثون لالتماس مُكونات اللغة الداخلية "طبيعة الكلام" ومن ثم الانعطاف إلى الوظائف: وهنا نستعيد لأبي هلال العسكري **395هـ** المتقدم زمانياً على الجرجاني رأياً تأسيسياً في الربط بين الواجبين: العلمي الديني والبحث البلاغي، يقول: "إنّ صاحب العربية إذا أخلّ بطلبه وفرط في التماسه، فاتته فضيلته، وعلقت به رذيلة فوته عُفي على جميع محاسنه، وعُمي سائر فضائله، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وكلام رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح، وشعر نادر وآخر بارد، بان جهله وظهر نقصه ـ وإذا أراد تصنيف كلام منثور أو تأليف شعر منظوم، وتخطّى هذا العلم، ساء اختياره له وقبحت آثاره فيه، فأخذ المرذول وترك الجيد المقبول، فدلّ على قصور فهمه، وتأخر معرفته وعلمه"(4).

وهكذا سوّغ البلاغيون لصنعتهم أسس الاستمرار بعد أن أسسوا مسوغ النشوء، مما سهّل لعلم آخر بالانبثاق وهو النقد، ولم يقف النقد عند مسوغ الظهور بل سرعان ما استحال إلى حرفة كانت علوم اللغة وثقافة الترجمة عماديْها وخاصة في إشكالية **"صحة المعنى"** وفي **"جمالية المعنى"** ومما عهد عن الجاحظ: "مزية الأدب في التصوير"، ولم ينعتق بلاغي أو ناقد من قاعدة مؤداها: الصياغة جوهر الشعر"، كما لهث الجرجاني لترسيخ النقد التحليلي بديلاً مستجداً متقدماً على انطباعية النقد السائدة.

ابن الأثير من التجريب إلى التنظير 585 ـ 637هـ:

وما كان الجرجاني ليقف عند حدوده الزمانية، فقد تعدّى القرنين الخامس والسادس ليبسط ظله على القرن السابع، وفي خارج الجغرافيا المشرقية، ولم يَقوَ ناقد أو بلاغي أن يفك ارتباطه بالمقولات الجرجانية، وكأنّه البديل عن البلاغة التي انتُشي أمرها أمام حفاوة ذكره ـ ومما هو لازم لزوم النتائج المنطقية عن المقدمات الأرسطية ظهور ضياء الدين ابن الأثير نموذجاً لمفكر شمولي لم يحصر همه في البلاغة وحدها، إنما غامر في النقد والأدب كما في البلاغة، ويعدّ كتابه **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** محاولة موسوعية يجمع فيها بين **"الآلات"** ـ والتسمية له ـ طارحاً على ذاته سؤالاً استقرائياً كيف يتكون النص؟ مشيراً إلى فكرة الإبداع بين الفردية والتراكم الكمي من المعرفة، والسؤال الاستقرائي بجانبه النقدي كيف يبني النص؟ والجانب الثالث من السؤال كيف يتغاير النص؟ وهنا ينحو بسؤاله نحو البلاغة...

يقول **ابن الأثير** عن بنية الكتاب: "وقد بنيته على مقدمة ومقالتين: فالمقدمة تشتمل على أصول علم البيان، والمقالتان تشتملان على فروعه، فالأولى: في الصناعة اللفظية، والثانية في الصناعة المعنوية... وإذا تركت الهوى قلت إنّ هذا الكتاب بديع في إغرابه، وليس له صاحب من الكتب"(5).

ومن الغايات غير الخافية في الكتاب محاولته فصل علم البيان عن الفروع الأخرى، حتى تبدو الحدود واضحة بين البيان والأدب والنقد، وهو في هذا يفصل أيضاً بين البيان بوصفه علماً وبين وجوهه، وبين المعرفة بالعلم وبين وجوه إجراءاته.

يقول: "موضوع الفقه هو أفعال المتكلمين، وموضوع الطب بدن الإنسان، وموضوع الحساب هو الأعداد، وموضوع النحو هو الألفاظ والمعاني، وعلى هذا فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة"(6).

وما يزال ابن الأثير يفصل علماً عن علم حتى وصل **المقامات**، فيقول: "على أنّ الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعاً في مواضع عدة فجاء بها منحطّة عن كلامه في حكاية المقامات، وبلغني أن ابن الخشاب النحوي ت 567هـ كان يقول: "ابن الحريري رجل المقامات، أي أنه لم يحسن من المنثور سواها"(7).

وهكذا بعد أن أسس للتخصص راح يضع الأسس النظرية لعلم البلاغة، واللافت أنه لم يتوصل إلى خصائص "البيان" كعلم تظهر حدوده فاصلة له عن نظائره، وتبدو واصلة أيضاً، ومما هو قائم أنّ ابن الأثير لم يقلد غيره، ولم يقم بعملية استقراء عميقة واسعة، وهل أخذ علم البيان من ضروب الفصاحة والبلاغة بالاستقراء من أشعار العرب أم بالنظر وقضية العقل؟ الجواب عن ذلك أنّا نقول: لم يُوخذ علم البيان بالاستقراء فإن العرب لا يخلو أمره من حالين: إمّا أنهم ابتدعوا ما أتوا به من ضروب الفصاحة والبلاغة بالنظر وقضية العقل أو أخذوا بالاستقراء ممن كان قبلهم أيضاً"(8) ومما هو ثابت أن ابن الأثير لم يقلد غيره، ولم يقم بعملية استقراء عميقة واسعة، إنما اعتمد على الاستنباط بالعقل متأثراً بالمناخ العقلي للقرنين السادس والسابع الهجريين، والاستنباط كان لا بد له من مقومات، أهمها: أحكام اللفظ والمعنى وما نتج عنهما وما دار حولهما من جدل فقهي أو لغوي أو نقدي، وقد صرح هو بهذا مشيراً إلى أدواته. وعلى هذا فإذا ركب الله تعالى في الإنسان طبعاً قابلاً لهذا الفن فيفتقر حينئذ إلى ثمانية أنواع من الآلات: الأول معرفة النحو والصرف، الثاني معرفة المتداول المألوف في الفصيح، والثالث الاطلاع على تأليفات من تقدمه من أرباب هذه الصنعة، والرابع معرفة أمثال العرب، والخامس معرفة الأحكام السلطانية في الإمامة والإمارة، والسادس حفظ القرآن الكريم، والسابع حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار، والثامن وهو مختص بالناظم دون الناثر وهو معرفة علم العروض والقوافي(9).

والإبداع... بعد هذا في زعمه ولادة نص من نص، وهذا الزعم القريب من المعاصرة ناتج عن منهجه الاستنباطي، وهنا يؤكد على وحدة العملية الأدبية، وهي طبعاً غير الوحدة العضوية عند الحداثيين، ولكنها ليست ببعيدة عنها.

وإذا كان أهل الحداثة من المعاصرين قد أقروا وحدة العمل الأدبي، أو الوحدة العضوية في العمل، فإن ابن الأثير قد توصل استنباطاً إلى هذه الوحدة تحت عنوان "علم الأدب" أو "علم البيان" وهو يفصح عن ذلك بقوله: "واعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حاكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم... فإن الدربة والإدمان أجدى عليك نفعاً، وأهدى سمعاً وبصراً، وهما يُريانك الخير عياناً... وكل جارحة منك قلباً ولساناً، فخذ من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبط بإدمانك ما أخطاك، وما مثلي فيما مهدته لك من هذا الطريق إلا كمن طبع سيفاً ووضعه في يمينك، وليس عليه أن يخلق لك قلباً(10).

وليس خافتاً تضخم "الذات" عند ابن الأثير، وكأنه أستاذ العصر الهادي ومن يلي عصره، وقد يكون ذاك التضخم ناتجاً عن الإحساس بفرحة الإنجاز وهو "علم البيان" على أنه علم بدأ به غيره، لكنه آل إليه مستملكاً بعد أن صال على غيره وجال على

أحكامهم ليصل إلى "أدبية الأدب" من خلال التجريب والتنظير الذهنيين.

حازم القرطاجنّي إحياء المفاخرة بين المشرق والمغرب ت 684هـ ـ 1285م

"ولم يكن ابن الأثير ليتحدث مطولاً في اللفظ والمعنى "لولا أنه وجد الجاحظ ـ بعد طول مجاهدة ـ غير مقتنع في مقاربته لهذه الثنائية، فالمسافة بين القرن الثالث وبين السابع تفرض الفوارق في الفكر والمنهج، وكذلك لم يطمئن لآراء أبي هلال العسكري 395هـ الاطمئنان الكافي ولاسيما في استنساخه لفكرانية الجاحظ، المعاني مطروحة على قارعة الطريق... والعبرة للألفاظ "ومن هنا كتب الفصل التاسع من المثل السائر تحت عنوان "في أركان الكتابة" وقد أفرد الركن الرابع للألفاظ، يقول: أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال، ولا أريد أن تكون ألفاظاً غريبة، بل أريد أن تكون مسبوكة سبكاً غريباً،... كما قال البحتري:

باللفظ يقرب فهمه في بعده

عنا ويبعد نيله في قربه

ومع هذا أفلا تظن أيها الناظر في كتابي أني أردت إهمال جانب المعاني.. والمراد أن تكون هذه الألفاظ المشار إليها جسماً لمعنى شريف كالروح الساكنة في بدنك... "قل الروح من أمر ربي"(11).

ومن المغني المفيد التذكير بالجانب السيري للقرطاجي المولود في مرسية 554هـ ـ 1159م إذ اتخذ لقبه من مسقط رأسه، وكغيره من البيئات الإسلامية ذات الخصوصية العلمية بدأ بحفظ القرآن الكريم، ثم جاوز الحفظ ـ على يد شيوخ وقُرّاء أجلاّء ــ إلى الفقه بالدين واللغة، وكان والده أهم شيوخه، ثم انتقل من قرطاجة إلى مرسيّة ليأخذ عن الطرسوني والعروضي علوم اللغة والدين وخاصة فقه المذهب المالكي، ثم تطور اهتمامه إلى "الحديث" والأخبار والرواية، ثم أكمل دائرة المعارف من خلال صناعته للشعر، ثم هاجر إلى غرناطة وإشبيلية ليتصل بالشيخ الجليل عمدة الحديث والعربية أبي علي الشلوبين... وأبو علي وجد في تلميذه ميلاً للعلوم العقلية، فحمله على المغامرة بالفلسفة والحكمة الهيلينية، ثم أشار عليه بالإقبال على المنطق والخطابة والشعر، ثم انكبَّ على مصنفات الفارابي ــ ت 950 ــ وابن سينا 980هـ ــ 1037م وشيخه وشيخ الفلاسفة المسلمين ابن رشد 1198م. لتغدو المسافة بين مهنته تدريس النحو "كتاب سيبويه" وبين "مثاقفته "مع العلوم الخارجية كبيرة يصعب الجمع بينهما جمعاً ميكانيكياً، إنما جمع بينهما فيما بعد من خلال مصنفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" والجمع هنا على الاعتقاد بتواصل العلوم وتفاصلها.

ورغم أن القرطاجنّي لم يُشر من بعيد على شكل إيحاء أو عن قريب على شكل الإدلاء بظهور تنازع بين مرتكزيتين: **المشرق** "الشام، العراق، مصر" وبين **المغرب**

"الأندلس، مراكش، تونس" إلا أن الكتاب - في اهره - بلاغي يهتم بالصيغة الأكثر إشكالية وهي إشكالية اللفظ والمعنى، وما كان لبلاغي في القرن الهجري السابع لينشغل بهذه الإشكالية بعد أن شغلت هي المشرقيين على مدى القرنين الثالث والرابع، ولاسيما الجاحظ والعسكري والآمدي وقدامة والتوحيدي لولا أنه أراد إحالة تلك الإشكالية من بحث داخلي للغة إلى بحث تبدو اللغة فيه إحدى ساحات النزاع بين المشرق والمغرب، وكأن الفلسفة الرشدية قد أفضت إلى تغليب "المغاربية" على "المشارقية" فيما يخص التفلسف، وإزاء ذاك التغليب يحتاج التفلسف الغالب إلى مكونات من خارجه، ومن أهمها اللغة بدرسيها "البلاغي والنقدي" فقد داهم الدرسين مصطلحات التفلسف وأقاويله "ولعل الغلط جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤتلفاً من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني، وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي، وما ائتلفت من المظنونات المترجّحة الصدق على الكذب فهو قول خطبي، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخيل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً، لأن الشعر لا تُعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخيل"(12).

ولم يخف **ابن عربي** - محي الدين ت 638هـ - 1240م في "رسالة الانتصار "ميله إلى المغاربية، إنما فاخر بها علناً، بل ساهم عن قصد وتبصر في النزاع المشرقي المغربي معتمداً على تأويله الخاص، فيرى الغرب صدقه السر والشرق الحج. وفي إجابته على السؤال رقم مائة وستة وثلاثين من أسئلة الحكيم الترمذي: أين باب الاسم الخفي؟ فأجابه ابن عربي: بالمغرب "وجعله الله بالمغرب لأنه محل الأسرار والكتم وهو سر لا يعلمه إلا أهل الاختصاص... والشرق بمنزلة الخروج إلى الدنيا وهي دار الابتلاء، والغرب بمنزلة الخروج من الدنيا والدخول في الآخرة... فإنه "الغرب" انتقال إلى دار التمييز والبيان ومعرفة المنازل والمراتب ما هي عند الله تعالى... وإن المغرب الإسلامي يعلو على المشرق في ميدان الروحانيات والتصوف(13).

والكتاب في الأساس مختلف على تسميته وعلى طبيعته وبالنتيجة على تصنيفه، ويؤيد السبكي في ذلك الزركشي في كتابه البرهان، فلا نظر بعد ذلك ما ورد من عنوان هذا الكتاب بصيغ مختصة عند الصفدي في كتابه الوافي وعند السيوطي في المزهر والإتقان والاقتراح وعند المقري في الأزهار والتسميات لديهم كانت تختصر لتسهيل الإحالة بـ"المنهاج"(14).

وقد نأى حازم بمفهوم المعاني عن مألوفها في التفكير البلاغي المشرقي الذي تعرف به أحوال اللفظ الغربي التي يطابق بها مقتضى الحال، وإنما أراد بها البحث في طبيعة المعاني من حيث هي حقائق أم غير ذلك، ثم يبحث في مشكلة انتظامها في الذهنية المنشئة وكيف تعرضها الأساليب، وهنا يفصل بين المدلولين: البلاغي والاصطلاحي، في سعي منه لإظهار أسس الصناعتين.

الخطابية والبلاغية

وما تركز اهتمامه على المعاني إلا مواجهة دقيقة مع أنصار اللغة "اللفظ" وخاصة الجاحظ والعسكري، فقد تجاوز عصره من خلال فلاسفة المغرب "ابن حزم ت 1064م، ابن رشد 1198م، ابن باجة 1138م العصر المشرقي المتركز حول ذات اللغة على أنها مكرمة العرب الأولى التي شرفتها السماء باختيارها لغة الوحي، ولهذا تجده "يتولى التفرقة بين المعاني القديمة المتداولة والجديدة المخترعة".

"المنهاج": التقابل بين البلاغة العربية والفلسفة الأرسطية

لم يكن القرطاجني في منهاجه ليكتفي بالتراث البلاغي والنقدي العربيين ليصل إلى مبتغاه من "منهاجه"، فقد جاوز تفاصيل النقاد وجزئيات البلاغيين إلى المقاربة الفكرية لفلاسفة اليونان، ولم يخف القرطاجي تلك المقاربة، إذ يذكر كلاً من أفلاطون، وسقراط وأرسطو ثم يعلن تأثره إلى درجة "النقل" بالفيلسوفين الإسلاميين الفارابي ت 950م وابن سينا ت428هـ ـــ 1037م، ومن الواضح أنه اعتمد "فن الشعر" لابن سينا لا من حيث صلته بمشروعه إنما من حيث هو مدخله إلى الفكر النقدي اليوناني، ومن هذا المدخل وسع إدراكه للمسافة بين الشعر اليوناني والشعر العربي، وبناء على إدراكه ذاك حاول أن يقدم "نظرية" متكاملة الأبعاد ذات خصوصية فردية في البلاغة والنقد العربيين

وفي هذه المحاولة تظهر خصوصية المفكر الإشكالي عندما يفصل حاضراً عن ماضٍ، وعندما يُقارب بين أمتين من خلال ثقافة خاصة كالشعر وما ينتج عنه، ولهذا أعرض عن التراث البلاغي الغربي، وكأنه يتعرض عليه إذ وصل ـ برأيه ـ إلى الانسداد في إثر الجمود والتعقيد اللذين أصابا الدرس البلاغي، ومن البين المسوغ استئثار الشعر بمشروعه، والشعر إذ يستأثر بصاحب المنهاج إنما لأنه الفعل الإبداعي الأول عند العرب، ولم يستحضر إلى بنية الكتاب الأجناس الأخرى إلا بالقدر الذي تساهم فيه بإظهار خصائص الشعر المفارقة، كالخطابة مثلاً، وفي تعريفه للشعر يواصل التعريفات العربية كقدامة بن جعفر ويفاصلها، فيرى فيه كلاماً موزوناً مقفّى من شأنه أن يحبب للنفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصدرة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب(15).

ويبدو أنه أفاد غير قليل من الأرسطيين الإسلاميين ابن سينا والفارابي أو النصر الملقب بالمعلم ولاسيما في كتابيه: كتاب الحروف وكتاب الألفاظ لكن التأثر كان أوضح في محاولة الفارابي التوفيق بين أرسطو وأفلاطون من خلال كتابه "الجمع بين الحكيمين".

ومما خص به منهجه اتهامه للمتكلمين بالجهل بالشعر من إخراجه ثنائية الصدق والكذب من بنية الشعر، وإحلاله ثنائية **التخيل والمحاكاة**، ولم يقبل بالتعارض بين التصديق والتخيل. وما كان لينفي رأياً إلا ويسوّغ نفيه من المصادر الأرسطية، إذ قصر فاعلية التخيل الشعري في الممكن دون المستحيل، إذ المستحيل خارج التصور وخارج الوقوع والتصور، وإذ الممكن هو الممتع وإن بعد عن الوقوع، وهنا يُقصي مقولة الجرجاني الذي اعتقد بـ صلة التخيل بالتمويه والكذب، فالجرجاني يقصر "التخيل" على اللغة وهو "الإيهام" بالكذب، بينما رأى ابن سينا في التخيل ""مخاطبة للقوة المتخيلة في النفس.." التخيل إذعان للتعجب والتِذاذ بنفس القول".

ومن "التخيل إلى المحاكاة" فقد وجد القرطاجي في المحاكاة الأرسطية مصدراً له، فأرسطو يقصرها على الفنون من شعر وموسيقا ورسم وكذلك في الفن المعماري والحفر الخشبي، والفن عنده ما حاكى الطبيعة، والشعر عنده مقصور على "المحاكاة" ومن أرسطو انتقل المقصور إلى ابن سينا وابن رشد، وعليهما اعتمد القرطاجنّي في "المحاكاة" على أنها مركبة من جهات وأغراض، وإذ تتأسس على الأصول فإنها على أربعة: الدين والعقل والمروءة والشهوة، وهي تتنوع بحسب ما يقصد بها، فثمة محاكاة للتحسين وأخرى للتقبيح، ثم محاكاة للمألوف وأخرى للمستغرب، ومن جهة الوجود والغرض فهي كلي بكلي وجزئي بجزئي أو جزئي بكلي.

وما إن يفرغ من تصنيفاته وتقسيماته حتى يشفع رأيه بابن سينا "فمن هاتين العلتين" الالتذاذ وحب التأليف "تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وانبثقت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته(16).

وفي مسألة "النظم" لم يقف القرطاجنّي عند الحدود الجرجانية إذ أخرج المسألة من الأسبقية اللفظية وعلاقاتها بالمعاني حيث منح سياقاً آخر وهو الأسلوب المتشخص لديه في أسبقية المعاني من حيث الوصفية والتركيب، مقتنعاً بأن "النظم" ذو صلة مشروطة بمشكلة الإبداع في المنظومة الشعرية منذ بدء التصور واستحضار المعاني إلى اختيار الوزن وانتقاء الألفاظ والعبارة والمعنى(17).

وهكذا يضع حازم القرطاجي إشكالية النقد والبلاغة من خلال "منهاجه" ضمن إشكالية أعم وهي إشكالية الداخل والخارج، فقد أسس نظريته على الهضم والتمثل للتراث النقدي والبلاغي العربيين ليتمكن من إحداث القطيعة مع الأستاذية التراثية كأي مغربي أندلسي أو قرطاجي أو مراكشي بغية ابتناء فضاء خاص به من خلال الاعتراف بأستاذية الخارج ولاسيما الأستاذية اليونانية المشخصة بالنموذج الأرسطي، إذاً كان منهاج البلغاء وسراج

الأدباء فاصلاً بين زمانين: الزمن العربي التراكمي المشرقي، والزمن المغربي الوليد المتثاقف مع الغرب اليوناني.... وهو هنا يخرج من عتبات اللغة إلى فضاء المثاقفة.

الهوامش

(1) البيان والتبيين ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ دار الفكر 1948م ـ ج3.

(2) التفكير البلاغي عند العرب ـ د. حمادي حمود، ط2، منشورات كلية الآداب، الجامعة التونسية 1994، ص 154.

(3) دلائل الإعجاز ص 6 ـ 7.

(4) كتاب الصناعتين ـ ص 2 ـ 3.

(5) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ تحقيق د. بدوي طبانة، ج1 ط2 ـــ دار الرفاعي ـ الرياض ـ 1983 ـ ص 47.

(6) المصدر السابق ص 51.

(7) المصدر السابق ص 58.

(8) المصدر السابق ص 147.

(9) المصدر السابق ص 58.

(10) المصدر السابق ص 48.

(11) المصدر السابق ص 152.

(12) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـــ حازم القرطاجي ـــ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ـ دار الكتب الشرقية ص 83.

(13) اعتمدنا في إيراد نص ابن عربي على بحث د. سعاد الحكيم المنشور في حوار المشارقة والمغاربة ج1 كتاب العربي ع 65، 2006.

(14) المنهاج ـ مصدر سابق ص 93.

(15) المصدر السابق ص 71.

(16) فن الشعر، ارسطوطاليس، تحقيق وترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة 1953 ـ ص 172.

(17) راجع مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجي ـــ القاهرة ـــ الأنجلوعصرية 1980 لمنصور عبد الرحمن 340.

□□

وظائف الرمز الأسطوري

□ عبد الله الشاهر

لا شك أن الأسطورة لها مغزى اجتماعي وأخلاقي وطقوسي عبر فترة زمنية، وإن تجاوزت مكانها وزمانها لكن تبقى الأسطورة شكلاً من أشكال العظة، والتخيل أو ربما الحلم، أو حتى العبر. ولهذا فإن للأسطورة قدرة كبيرة على تحريك الراكد فينا، لما لها من أساس في الذاكرة الجمعية في المجتمع، ولقدرتها على أن تكون حالة توجيه وتصويب للكثير من العمليات المجتمعية في حياتنا الاجتماعية وحتى الأخلاقية.

وقد استغل الأدب هذه الخاصية المجتمعية في الأسطورة وخصوصاً الشعر حيث امتلأت النصوص الشعرية بكم كبير من الأساطير وبرمزية عالية، بحثاً عن ترويض حالة، أو إيقاظ لشعور ما، أو تحريض لواقعة، وفي كل هذه الحالات يكون الهدف بسط مساحات واسعة في اللا وعي الاجتماعي من خلال ترميز وظائف الأسطورة، حيث تمثل الأسطورة في كل مراحلها بعداً معرفياً مهماً، فالأسطورة في الأساس موضوع للمعرفة، خصوصاً عندما يدرك أن الأسطورة لا تتلاشى،

بل تمتد وتتشعب وتتشظى «وتتحول إلى حكايات تتغلغل في الأدب المعاصر لتصبح مكوناً هاماً من مكونات الإبداع الأدبي(1)» بعد أن تبدل شكلها، أي بعد أن تتشظى، حيث يأخذ الأدب حصته ويصوغ الأسطورة في وظيفتها.

لكن طبيعة الأسطورة لا تتغير، على الرغم من تبدل دورها، ووظيفتها، وتطور

بنيتها التي سترتبط بعلاقات جدلية مع البنية الاجتماعية والفكرية والسياسية السائدة، إن هذه المميزات في الأسطورة تعطيها عدة وظائف ومن أهمها:

1ـ الوظيفة الشمولية للأسطورة:

ذلك لأن الأسطورة في أساسها تقوم على معرفة كلية بما كان، وبما هو كائن، وما سيكون، وكل هذا لا يشير إلى فعل بل إلى وجود، والأسطورة كذلك تؤدي وظيفتها الشمولية بطريقة داخلية إذ أنها تؤدي دوراً أساسياً هو إشباع الغرائز المكبوتة فينا(2).

وإذا كان التعامل مع الأسطورة في شعرنا من منطلق الأسطورة بكل تشظياتها، وتحولاتها، فإن التعامل مع الرمز الأسطوري، أخذ شكلاً أكثر شمولية في النص الشعري المعاصر، إذ أدى الرمز الأسطوري وظيفة شمولية واسعة الطيف عند الشاعر، إذ يرى الشاعر المعاصر أن الأساطير لم تترك شيئاً لم تناقشه أو لم تقل رأياً فيه، وهذه هي الحالة الشمولية المقصودة، وقد عالج الشعر المعاصر من خلال شمولية الأسطورة الكثير من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية أو حتى العاطفية منها.

إن هذا التداخل الشمولي في الأسطورة يرجع في أساسه إلى وحدة البناء الأسطوري في الكون الأول للبشر، وهذه الرؤية الشمولية التي أفرزتها الأسطورة تشكل علامة تحول وحالة تواصل بين الشاعر والمتلقي، حيث تقع خارج إطارها الزماني والمكاني، وكذا حالة الأسطورة بشموليتها من حيث الهدف والموضوع.

2ـ الوظيفة الإبداعية للأسطورة:

تمتلك الأسطورة قدرات كبيرة ذات تأثير مباشر وغير مباشر على المتلقي كونها تقع أساساً بالذاكرة الجمعية لكل المجتمعات البشرية، وهذه الصفة للأسطورة، تعطيها القدرة على خلق أجواء واسعة الطيف في الكثير من الحالات، ومنها الحالة الإبداعية.

فالأسطورة بشكل عام قصة تمزج بين الخيال والواقع، وهذا المزج يجيز للمتلقي، التخيل، والتخييل، والإضافة والحذف، وبالتالي فهو يمكن له أن يتدخل في حواشي الأسطورة مع الحفاظ على متنها أو خط سيرها العام لذلك فإن الأدباء عامة قد وظفوا الأسطورة في نتاجهم الأدبي كل على طريقته، وكل حسب الهدف الذي يسعى إليه، وهذا التوظيف المتنوع بسبب تلك المساحة الواسعة التي تسمح للمتلقي التحرك من خلالها، وقد استفاد الشعراء فائدة واسعة من الوظيفة الإبداعية للأسطورة، حيث كتب الكثير من الشعراء عن حكايات وأقاصيص، وحوادث أسطورية، أضفت على النص الشعري ميزات جمالية، وإبداعية، ذات دلالات خاصة وقد أحسن هذا التوظيف عدد لا بأس به من الشعراء استطاعوا إنتاج نص شعري مزج بين الأسطورة والواقع، وأسقطوا الأسطورة على

نصوصهم الشعرية إسقاطاً لافتاً، ما أحدث لديهم قدرة ومتعة وقوة أسلوب، وجمالية نص.

إن الإبداع الأسطوري في النص الشعري، هو شكل من أشكال التعبير الفني، لكن هذا الشكل له قواعده ومناهجه سواء منها ما يتصل باللغة أو الأسلوب، أو حتى بالمضمون، ومهما يكن من أمر فإن استخدام الأسطورة في صلب التجربة الإبداعية وخصوصاً في الشعر، أعطى للشعر بعداً تركيبياً، استنهض فيه حالة الإبداع عند الشاعر، وحرّض حالة التأمل عند المتلقي، ولهذا فإن فرويد يرى أن «الإبداع حالة كامنة تحتاج إلى تحفيز واستعداد وإظهار والأسطورة تمتلك ذلك لأنها مكون العقل الجمعي البشري(3)».

إن إظهار هذا المستوى الإبداعي من خلال النص الشعري يعطي الأسطورة مكانة إضافية على المستوى الأدبي من كونها مركز إشعاع داخلي ذاتي ينبع من ذاكرة جمعية حاملة لمعايير اجتماعية واقتصادية وفكرية، وفي هذا المجال يبدو الإبداع إيقاعاً أسطورياً من خلال رموزه وأبعاده المحورية والتي تدور في أشكالها ومعطياتها في الذاكرة الجمعية التي وظفها الشعر إبداعاً.

3ـ الوظيفة التحريضية للأسطورة:

لم تكن الأسطورة عبر تاريخها الطويل الذي رافق التطور الفكري للمسيرة البشرية سوى حالة تحريضية، وتحرر واضح لإنتاجية العقل الإنساني، فالأسطورة بالأساس هي محاولة لتفسير العالم والظواهر الطبيعية في الكون، وإذا كان للأسطورة أنها مزجت بين ما هو بشري وما هو إلهي، فتلك مرحلة شكلت قاعدة ومنطلقاً لمنهج تفكير صحيح وقويم استند إليه العلم لاحقاً.

إن الوظيفة التحريضية في الأسطورة، لم تكن ملحقاً من ملاحق الأسطورة، وإنما هي جوهرها وأساسها، لأنها حالة تحرر للعقل البشري في مرحلة من المراحل البشرية لإيجاد صيغة مقنعة للظواهر التي يمر بها الإنسان، وإذا كانت الأسطورة قد بدأت من الطقوسية وانتهت بالإبداعية الأدبية، فتلك مسيرة طويلة وشاقة خاضها الفكر البشري للوصول إلى ما هو عليه اليوم في عالمنا المعاصر، لذلك فإن الأسطورة التي تفقد دافعها التحريضي فإنها تفقد وجودها لأنها حالة مستمرة متحررة من شرطي الزمان والمكان، وهذان الشرطان يخرجان الأسطورة من دائرة الناموس الطبيعي لتكون خارجه وتمارس تحديها على البشر بإرادة العقل الجمعي الذي انتهجها من هذا المنطلق فإن الأدب والشعر بشكل خاص قد استفاد من هذه الوظيفة أو الخاصية بحيث استطاع توليد صور وأفكار تحمل طابع الجدة والإبداع باعتبار أن الأسطورة معين لا ينضب.

وإن التنوع والتداخل النصي في الإبداع الشعري هما أمران غير زمنيين، إذ أن كل لحظة من لحظات الحالة التحريضية، لا يمكن اختزالها، لامتلاكها الخصوصية

بتوليدها حالة تحريضية أخرى، مردها الفعل الأسطوري الأساسي.

وعلى هذا الأساس فقد ظلت الأسطورة ترتدي لباس الشعر، لتكون أكثر تشويقاً وزخرفة وتزويقاً، ومن هنا توجب على القصيدة أن تمتلك مفاتيح محددة كي تكون قريبة من المتلقي، ويظهر ذلك عندما يتمكن الشاعر من تجاوز جزء من دائرة الآخر أي البعد الذاتي للمتلقي، وبهذا ينبغي على الشاعر أن يعبر بذاته إلى الآخر بحيث يصبح النص مشتركاً بين المبدع والمتلقي.

إذن فالأسطورة تكشف عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها النص الشعري وقدرته على تأسيس رؤية تحريضية تعبر عن الحاضر وتستشرف المستقبل لتبقى جذوره في الماضي، وهذه التحريضية تملك القابلية للتشكل والتمحور ضمن معطيات النص الإبداعي ورؤى مختلفة لتفتح مسارات واسعة أمام المتلقي الذي يجد نفسه أمام أفكار تنحاز أو تتضامن مع موقف أو تناهض موقفاً آخر.

إن هذا التصور ومن منطلق النص الشعري يعطينا نتائج إيجابية للحالة التحريضية في وظيفة الشعر بعامة ووظيفة الأسطورة على وجه الخصوص «إذ إنهما يشتركان في حالة تحريضية واحدة متكاملة، موجهة ومدروسة وقابلة للفعل(4)».

وفي المحصلة فإن مكانة الأسطورة وأهميتها كتراث إنساني يرفد الحياة ويعطيها العبر، ويشكل ضرورة لا بد منها وخصوصاً في مجال الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، وهذه المكانة للأسطورة مكنت الشاعر من أن يحقق حالة وظيفية للرمز الأسطوري من حيث الشمولية والإبداع، وكذلك من حيث التحريض والإشباع باعتبار أن الأسطورة «قصة مجازية تخفي أعمق المعاني كونها تعبر عن فلسفة مكملة لعصرها(5)».

وعليه فإن الفضاء الأسطوري يسمح بهذه الرؤية بخلق مناخات توليدية عالية الإبداع، من حيث كونها مادة أساسية، في إبداع حالات وصور وأفكار توليدية تقوم على مرتكز معرفي وتراثي وإن كان أسطورياً، لكنه بالنتيجة يعطي حلولاً منطقية لحالة اجتماعية معاشة، أو حالة فكرية من خلال أيديولوجية معينة، وهي بالتالي تؤسس لفعل معرفي ولذا فإن العودة إلى الأسطورة إنعاش لذاكرة الشعر وبناء نص شعري يولد دلالات معرفية جديدة.

المراجع

(1) حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1991، ص210.

(2) سيمفوند فرويد. الليبيدو. دار الكاتب العربي، دمشق 1988، ص109.

(3) سيمفوند فرويد ـ مرجع سابق ص22.

(4) عبد الكريم ناصيف ـ المعرفة السورية ـ الوظيفة التحريضية للشعر، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 312.

(5) كلود ليف ستراوس، الأسطورة، ط1، مركز دراسات الوحدة 1982، ص84.

تسريد الذات بين الرواية والسيرة الروائية المرجع والمتخيل

◘ عبد الله شطاح

الكلام في الأجناس الأدبية مبحث نقدي قديم، يجدد نفسه ما استجد شيء في نقد الأدب، أو علوم اللغة، أو في المعارف الإنسانية بصفة عامة، منذ أن اجترح ذلك أرسطو في كتاب البويطيقا(1)، ومنذ أن استند إلى إلياذتي هوميروس، وإلى تراجيديات الإغريق العظام، ليحدد معالم الكوميديا والتراجيديا، ومقومات الشعر الغنائي والملحمي، وغيرهما من فنون الأدب في تلك المرحلة المبكرة من عمر المعرفة النقدية بصفة عامة. بيد أنه، وهو يفعل ذلك، وبغض النظر عن عمق تحديداته النقدية، كان يموقع الإجراء النقدي خلف الإبداع الأدبي الصرف بمسافة كافية لاستيعاب تطور النوع، أو انزياحه عن نوع سابق، أو استغلاله لمكون جانبي أو جوهري من جنس ما، ليتمخض في صورة مغايرة قاطعة مع السابق كلياً أو جزئياً، أو متكونة بكيفية خاصة تستوجب إعادة مفهمته ضمن إطاره النوعي الجديد ذلك.

وإذا كان الشعر لا يخلخل جوهرياً سالف تحديداته التأصيلية بسرعة، من حيث هو جنس لا يقع على النقيض من النثر، وفق ما أراد له النقد المدرسي لبعض الحين، وإنما باعتباره جنساً يتقاطب نوعياً مع الرواية التي أتاحت لها ليونة مكوناتها أن تتسع شيئاً فشيئاً لمختلف الأجناس والأشكال والأنواع، وأن تستقطب بمؤهلاتها الفريدة، ليس القارئ المعاصر من حيث هو مستهلك سريع فحسب، بل القارئ

الممتاز الذي هو الناقد في مختلف تمظهراته: التطبيقية الإجرائية أو التنظيرية. ولم تتخلص بعد من قدرتها على القفز الرشيق فوق المساعي المختلفة لحصرها خلف التعريفات الصارمة، ولم تستنفد بعد مواهبها الذاتية في التجدد والتنوع ومدّ أسباب الحياة إلى أنواع أخر تستعير آلياتها ووسائلها، وتتشبه بها دون أن تكونها أحياناً، ومن دون أن تكون سواها في النهاية.

هنا ينصرف الوهم إلى التفكير في جنسين أدبيين ما زالا واقفين على عتبة الرواية، يلجانها أحياناً بعض الولوج، ويفارقانها أحياناً دون أن يتخلصا نهائياً من مقوماتها التي قلداها، أو استعاراها لبعض الحين، أو سطيا عليها قصداً حيناً ودون قصد في أغلب الأحيان. أما السيرة الذاتية فقد تحددت لزمن طويل ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في عبور نهر الحياة عكسياً هذه المرة، من مصبه إلى منبعه، بحرص كرونولوجي يكاد يكون توثيقاً لوقائع المرجع/العالم الخارجي، قبل أن تحيد قبل عشرات من السنين فقحط عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتتاخم الرواية وتلتبس معها التباساً مضللاً للنوعين معاً، وللقارئ والناقد على السواء. وجدناها تتجنس على سرود متعددة بملافظ مختلفة ومحيرة، سيرة ذاتية روائية حيناً، ورواية سير ذاتية في حين آخر، ورواية أوتوبيوغرافية أحايين كثيرة، وفي النادر، توصف توصيفاً غامضاً لم يستبن النقد العربي، والغربي قبله، ملامحه المائزة بعد: تخييل ذاتي (autofiction).

صحيح أن الملافظ الأولى تزاوج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية مزاوجة مزجية تسهل التكهن بمضامينها، أو بما يقع قريباً من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه عندما تزاوج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المفترض، ومن حيث الآليات والأدوات المتوسلة في تبليغ الرسالة، ولاسيما ملفوظ التجنيس الأخير الذي ينبو على الذائقة المتشبعة بأساليب العربية الفصيحة خصوصا عند توصيفه التخييل بالذات، دون الاتساع لقرنها بشيء تحيل عليه: ذات فرد مخصوص، أو مجهول، أو ذات هوية ما محددة أو معومة. هذا في واقع الأمر وجه واحد من الوجوه الغامضة الكثيرة التي تلزم القارئ غير الحذر بطرح أسئلة كثيرة ملحة، وبالعثور على أجوبة ضرورية تمده بالحد الأدنى من أدوات الفهم والتأويل قبل الانخراط في لعبة القراءة بمستوياتها المتعددة.

1. محاولة تأصيل.

1.1. اللغة والذات.

أول ما يجب التنبيه إليه في هذا المدخل، هو أن التخييل الذاتي ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة

الفنية بغية الانتساب جنساً أدبياً مكرساً وقاراً، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتخييل الذاتي تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص وباهتمام نسبي في البداية قبل أن تصبح محوراً لمباحث نقدية مهمة، ومتناً إبداعياً تأسيسياً عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم **فيليب لوجون** و **فنسون كولونا(2)** و**جيرار جنيت(3)**.

أثار التخييل الذاتي، منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة وجدلاً واسعاً، بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزلتين من جنسين أدبيين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسيرة الذاتية. يستمد أدواته وآلياته منهما جميعاً، في نفس الوقت، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصاً، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات والمرجع. إذ تتأسس الذات محورياً لتصير القطب والمناط والمبتدى والمنتهى، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتستكنهها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة. تمارس من حيث لا تدري أو لا تدري أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها هو الكاتب نفسه، وليس راوياً تخييلياً ينوب عن الكاتب نيابة أدبية وأخلاقية، غير أنها وهي تفعل ذلك، تربك المتلقي أيما إرباك، أإلى التخييل ينبغي عليه أن يصرف وقائع النص ومكوناته أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو بالمناسبة حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟

يمثل السؤال السابق، على الرغم من بساطته الظاهرة، جوهر الجدل الذي يثيره التخييل الذاتي، لأنه يحمّل الناص والقارئ مسؤولية أخلاقية لا سبيل إلى التنصل منه(4). مهما يكن، فإن الالتباس الشديد الذي يخلفه غياب العقد القرائي بين المؤلف الحقيقي والقارئ، سيظل يدفع بهذا الأخير إلى التوجس، والحذر، والريبة، وإلى أخذ المسرود كمعطى يهيمن فيه المرجعي على التخييلي، مع ما يحمله ذلك من سوء فهم أو تفاهم بين طرفي العملية الإبداعية: الناص والمتلقي. وعليه فإن قابلية هذا الجنس الوليد نسبياً للمقاربة التوثيقية، هي ما يفسر في نظرنا إحجام الكاتب العربي عن المغامرة بالكتابة فيه إلا في الاستثناء النادر كما سوف نرى في موطنه من هذه المقالة. إن سوء الفهم الذي أسلفنا الإشارة إليه هو الذي يفسر التلقي الأولي المرتبك للنصوص المبكرة في هذا اللون، إذ نظر إليها باعتبارها سيراً ذاتية متمردة، تجاوزت حدود نوعها من دون أن تتعاقد مع القارئ على أنها كذلك أو على أنها جنس ما محدد يتم تعيينه بدقة.

كل شيء بدأ مع الكاتب والناقد الفرنسي سارج **دوبروفسكي** سنة 1977

عندما جنس نصه أبناء(fils)(5) بتوصيف: تخييل ذاتي، كجواب عملي على السؤال الفعال الذي طرحه فيليب **لوجون** في خضم تأسيسه لمشروعه الضخم حول السيرة الذاتية:" هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟". يجيب **دوبروفسكي** في رسالته إلى **لوجون** بالقول:" لقد أردت، برغبة عميقة، أن أملأ الفراغ الذي خلفه تحليلكم، وهي رغبة زامنت فجأة نصكم النقدي مع ما أنا بصدد كتابته."(6). وقد برر دوبروفسكي خياراته الفنية المتمردة على التحديدات النوعية المستقرة ولاسيما السيرة الذاتية، تبريراً أقل ما يقال عنه إنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنا إلى صدارة الأدب، معرضة هذا الأخير إلى سلسلة من الأسئلة المربكة وإلى هزات عنيفة مست مفاهيمه الأكثر رسوخاً، الواقع، الحقيقة، الصدق الفني، التخييل وغيرها، مستجيبة، تحت ظروف تحتاج إلى المزيد من القراءة، إلى تبني بعض الكتاب لمفهوم التخييل الذاتي بالغ اللطافة والزئبقية والرجاجة، الذي ما زال يستعصي على التحديد المنهجي، متنكبين بذلك عن السيرة الذاتية والرواية وعن كل أوهام الوضوح المفترضة، إلى دهاليز الذاكرة وأنفاقها الحبلى بالمفاجآت المدهشة.

يقول **دوبروفسكي** مفسراً تنكبه عن السيرة الذاتية:" سيرة ذاتية؟ لا...إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل. أما التخييل(الذاتي)، تخييل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو إيداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيداً عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكية للرواية."(7). ويقول في موضع آخر مفسراً هيمنة الأنا، أناه، على نسيج السرد: "إنني أشتاق إلى أناي على طول المسافة، عن (أنا)، لا أدرك أي شيء. في مكاني....الفناء....(أنا) ممزق، أخترع نفسي، فأنا كائن خيالي...(أنا)...أنا يتيم من نفسي(8)". بينما صرح بنجامين **كونستان** بالقول:" لست في الحقيقة كائناً واقعياً"(9).

يبين المقبوسان السالفان شيئين أساسيين، هما في الحقيقة دعامة اللعبة السردية في التخييل الذاتي، أما الأول فهو إحلال الذات محلاً إشكالياً يتذبذب بين الواقع والخيال، الوجود والفناء، الغياب والحضور، الغموض والتجلي في الآن نفسه، بما يجعل العملية السردية برمتها محض بحث أبدي عن الأنا المفقود، عن الذات التي أصبحت فجأة موازياً للعالم، والمعنى الذي أصبح مماثلاً للحياة في أعمق صورها غموضاً، وتخفياً، واستعصاء عن الفهم والتأويل. أما الثاني فهو كما عبر عنه **دوبروفسكي** ببلاغة ناصعة، إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/لغة الحكاية، ومن ثم تنقلب السيرورة السردية رأساً على عقب، لتوغل في لعبة اللغة وإمكاناتها وإغراءاتها اللامحدودة. تصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لشيء وراءها،

تحاول أن تتخفى كالزجاج المعشق وراء تشكيلات الرموز عن أداء مهمتها الكشفية عما وراء الزجاج من حياة واقعية، وتتنازل طواعية عن مهمتها التبليغية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية، كما لو أن البحث عن الذات المفقودة كفيل بتبرير كل الانتهاكات(10).

نسارع هنا إلى التصريح بأن أهم ما يستفز الذائقة في أثناء المباشرة الأولى لأي نص من النصوص التي اختارت الانتماء إلى هذه الممارسة السردية الفتية، هما مكونان اثنان مهيمنان أشد ما تكون الهيمنة، ذات عليا مركزية أحادية الرؤية، ولغة منفلتة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانتساب إلى النوع.

من البديهي إذن، أن تصبح الكتابة، وفق هذين المكونين، ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصاً شخصياً حراً ليس ملزماً بشيء واقع خارج ذات كاتبه، ينطلق من تجربة واقعية معيشة، أو يفترض أنها كذلك، قبل الاسترسال في بحث استقصائي للتفاصيل والذكريات والأحاسيس الشاردة، بغية ترميم الصدوع وإزالة الخدوش عن صفحة اللاشعور، ورصفاً متأنياً لأقصر المسافات المودية إلى الهوية المغيبة تحت طبقات رسوبية كثيفة لحياة لم تحفل كثيراً بالذات وأشواقها. ذلك ما يفسر إلى حد كبير في اعتقادنا، ما في التخييل الذاتي من قلة حفاية بإبراز واقعية الأحداث المسرودة، أو تخييليتها، إلا بالقدر الذي يعطي للذاكرة واللاشعور ما يكفي من الدافعية للغوص تحت الكثافة الحسية، والتملص من سلطان العقل وصرامته في ممارسة شخصية للتحليل النفسي وأبعاده الاستبطانية العميقة. تؤكد **مادلان والات ميشالسكا** بأنه "ليس من المدهش أن يكون التخييل الذاتي الوثيق الصلة بالتحليل النفسي هو جنس الغموض بامتياز، جنس يجمع بين وقائع حياة معيشة واسترسالات التخييل"(11)، ثم تتساءل:" لماذا العودة إلى وهم اللغة (الآدمية) المتعلقة بتناسب الكلمات والأشياء بعد التفكيك الذي أحدثه التحليل النفسي واللسانيات؟ إن الجدلية المتعلقة بالتخيل الذاتي وكشف الذات الأكثر انتشاراً ترجع في الحقيقة إلى هذه النظرة الماضوية"(12).

صحيح أن الرغبة في الاستبطان وفي تفكيك الكيان الحياتي المترسب عبر السنين، والتفرغ في مرحلة من العمر لمراجعة موقع الفرد من العالم، ومن نفسه، وما الذي حصل بالتحديد لتكون النتيجة في النهاية هي ما هي عليه الذات الساردة في أثناء مباشرتها لهذا الحساب السردي العاري من أي ادعاء أو زيف، لأنه ينشد المعرفة، ويروم الإحاطة علماً بالغيب في بعض منعرجات الحياة، وأسباب انتكاساتها، وعوامل الضعف البشري، والنقص، وكل مكونات هذا العالم المائج بالمصائر. يبدو ما سبق مبرراً جاهزاً لتفسير الولع النرجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية، بيد أننا سرعان ما نتدارك الوعي بالمنجز الضخم الذي حققه التحليل النفسي،

والانتشار الواسع له في ميادين مختلفة من النشاط الثقافي والأدبي على السواء. ولم يغب عن ذهن الكتاب ولاسيما كتاب السيرة الذاتية بأنه في اللحظة التي تأخذ فيها الحياة شكل النص، منقلبة من ذكريات وأحاسيس وهواجس إلى سرود مسطورة على جسد البياض، تكف الحياة عن واقعيتها وحقيقيتها لتصبح تخييلاً صرفاً.

لقد كان الوعي بالمسخ الذي يصيب وقائعية الحياة في أثناء التنصيص مؤثراً على التلقي النقدي للأدب عموماً، ولما يقع في حيز السيرة الذاتية أو قريباً منها خصوصاً، فلم تعد الحقيقة عند آلان روب **غرييه** وعند رولان **بارت** مثلا هي الكلمة الأخيرة للنص، وإنما هي الكلمة الغائبة عنه. وعليه، هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي نسخة حداثية عن السيرة الذاتية القديمة في عصر نذر نفسه للشك في كل شيء؟ "هذا ما ينبغي تأويله كمكون من مكونات الثقافة ما بعد حداثة، بالإضافة إلى انهيار الدوغمائية التاريخانية والتفاسير الميكانيكية الجاهزة، أدت إلى ظهور فكر ذاتي التنظيم، عشوائي، ومتعدد الأشكال"(13).

2.1. الهوية الأعلامية onomastique

تفرض علينا الهوية السردية المؤكدة للتخييل الذاتي أن نحدد الآليات التي ينبني وفقها السرد، والقوانين التي تضبطه إن كان ثمة قوانين، والمكونات التي يلتف حولها غزله السردي وهو ينتسج، والأفضية التي يتحرك ضمنها أو فيها، وغيرها من مألوف ما اعتدنا الاشتغال عليه في الهويات السردية المعروفة ولاسيما القصة والرواية.

لقد طالعتنا المقاربات الأولى التي اشتغلت على هذه الممارسة السردية الجديدة بمجموعة من التحديدات التي حاولت حصر آلياتها المميزة لها، لم تأخذ بعد صبغة الناجز، ولا صلابة المتن النقدي المنجز حول الرواية، لأنه كممارسة سردية جديدة، لمّا يراكم بعد من النصوص ما يكفي لفرز عناصر ثابتة متواترة، تسمح بما يشبه التعيين الأولي لقوانين انبنائه كهوية سردية خاصة، لها من شرعية متنها الإبداعي والنقدي ما يؤهلها لمصاف النوع. وعلى الرغم من ذلك، أمكن لبعض الدراسات الجادة في فرنسا خصوصاً أن تشرع في مراكمة قراءات كافية لإضاءة عتمة هذه الممارسة الغامضة والمربكة في نفس الوقت، فقد وجدنا فنسنت **كولونا** الذي أنجز أطروحته للدكتوراه، تحت إشراف جيرار **جنيت**، حول التخييل الذاتي، يؤكد بأن المكون الفارق لهذا الأخير هو أنه: "تخييل الذات.. fictionnalisation de soi"(14)، أي وضع الذات، ذات الكاتب/السارد موضع المادة التخييلية، بمعنى آخر، جعل الذات محور جميع التكوينات التخييلية المعروفة في مفاصل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخييلي من الخارج، بواسطة الخيال، بقدر ما هو قصر الخيال على الذات دون سواها، في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تتشكل فيها الحياة وتتخلق في نواة السرد وجسده وروحه على السواء. لا يخفى أن التحديد الذي يورده

كولونا يزرع الكثير من الشك في جدوى القراءة المرجعية، بل يميل إلى إلغائها، تماماً كما يلغي القراءة النسقية من الأدوات النقدية التي تطمح إلى مقاربة هذا اللون من الكتابة، الذي يظل، في الأخير، صورة رمزية ملغمة عن السيرة الذاتية. صورة أبدعها **دوبروفسكي** تحديا للتحديدات المنهجية التي وضعها **لوجون** للسيرة الذاتية، ولمفهوم العقد السير الذاتي بالتحديد، وهو عقد يقوم أساساً على تماهي الهوية الأعلامية(15) للشخصية المحورية والسارد والكاتب.

تجدر الإشارة إلى أن الهوية الإعلامية السالفة الذكر هي المكون الوحيد الفاصل بين الرواية والتخييل الذاتي، فإذا كانت السيرة الذاتية تفصح عن جنسها منذ البداية، وتوجه التلقي وجهة مرجعية خالصة، من خلال العقد القرائي المحيل إلى حياة الكاتب الحقيقي دون سواه، بشفافية ووضوح وقصد، فإن التخييل الذاتي لا يفعل ذلك، على الرغم من تقاطعه مع السيرة الذاتية في تطابق أسماء الراوي والكاتب والشخصية، ولا ينتسب كذلك إلى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائي باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواقعية، بما فيها السارد الذي هو الذات/الكاتب في نهاية المطاف. وتتورط الشخصيات والذات الساردة معاً، رغم واقعيتها المفرطة، في لعبة سردية تخييلية لها جميع مقومات اللعبة الروائية من دون أن تكونها في النهاية.

هذا الالتباس الشديد، وهذا الغموض الذي يكتنف مفهوم التخييل الذاتي، جعل جاك **لوكارم** يميز بين نوعين كبيرين من التخييل الذاتي، أو بين صنفين مميزين داخله، أولهما: هو ما يصلح أن نطلق عليه التخييل الذاتي الحقيقي، حيث الأحداث والوقائع قد حدثت ووقعت صدقاً وفعلاً، وفي هذه الحال لا ينصرف التخييل إلى محتوى الذكريات المسرودة، وإنما إلى طرائق السرد وأساليب التلفظ. وثانيهما: هو ما يمكن توصيفه بالتخييل الذاتي العام، حيث يتم مزج الحياة الحقيقية بالمتخيل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية، وعلى هذا الأساس اقترح ما سماه بدوره العقد التخييل ذاتي الذي سيكون بالتأكيد متناقضا(16)، بدل ما سماه لوجون العقد السير ذاتي.

أما جيرار **جنيت** فيميز تمييزاً معيارياً صارماً قائماً على أساس الصحة والزيف، وضمن العقد الإعلامي، بين صنفين من التخييل الذاتي: "التخييل الذاتي الحقيقي الذي يمكن توصيف مضمونه السردي بالأصالة التخييلية"(17)، ويمثل له برواية الألف (l'Aleph) **لبورجيس** وبالكوميديا الإلهية **لدانتي**، أما الصنف الثاني فيوصفه توصيفاً معيارياً قاسياً باعتباره تخييلاً ذاتياً زائفاً، لأنه ليس تخييلاً إلا من أجل العبور أو الجمركة la douane، بمعنى آخر، ليس سوى سيرة ذاتية تشعر بالعار"(18). لا يخفى

أن جنيت يلغي بتصنيفه هذا أية رغبة للتخييل الذاتي في احتياز التصنيف الأجناسي ضمن خريطة الأنواع الأدبية، ويلغي بالمرة مساعيه الحثيثة إلى بلورة شبكة من الآليات القادرة على تخصيصه وتمييزه عن غيره من الأجناس التي يتماس معها على مستويات إشكالية عديدة.

لقد سلفت لنا الإشارة إلى التبعات الأخلاقية التي يجرها التصنيف على النصوص، وهو بالتحديد ما يحيل إليه المقبوسان السالفان اللذان صنفا التخييل الذاتي ذلك التصنيف المعياري الذي أورده **جنيت**، مؤكداً على الطبيعة السيرية للتخييل الذاتي بالدرجة الأولى، وعلى طبيعته التنصلية المستعرة من أصلها في الدرجة الثانية، كأنها، ممارسة سردية، تتهرب من الاعتراف بطبيعتها المرجعية، تنصلاً من المسؤولية المعنوية، عن تبعات الالتباس بحيوات الآخرين من حيث تحكي حياتها الشخصية، وتتخفى تحت التخييل لصد التهم التي يستتبعها الحفر في بيوت الآخرين، و من حولها، من أجل ذلك صرحت آني **إرنو** بالقول: "إن التخييل يحمي"(19)، يحمي كحجة واردة كوثيقة تعريف، أو كجواز سفر، يعلن ابتداء عن هويته القائمة على التخييل الصرف، ومن ثمَّ فإن الحفريات، ومختلف أشكال التحليل، والذكريات المتقاطعة بالتأكيد، مع ما لا يحصى من الهويات الإنسانية، التي تقاطعت سبلها مع سبل الذات الكاتبة في معمعان الحياة ومعتركها، هي من حيث التعريف محض تهويمات تستمد الخيال بالدرجة الأولى، تسمح للناس بالاعتراف بدقائق الهواجس الذكرياتية، دون أن يجعل الآخرين يعترفون بدورهم[20]، ودون أن يعرض نفسه لإكراهات السيرة الذاتية التي قد تبلبل حيوات اللاعبين اللاإراديين في مسرح الحياة الشخصية. هنا تكمن الطبيعة (الجمركية) للتخييل التي ساقها جيرار **جنيت** وأكدتها بصيغة أخرى آني **إرنو**.

لقد تمكن جيرار **جنيت** من دفع القراءة النقدية إلى تبني معياري الصدق والزيف، الحقيقي والمفتعل، في مقاربة التخيل الذاتي، منذ تلك اللحظة التي أصبحت فيها الذات محور العملية التخييلية كلها، وأصبح ممكناً التساؤل في ما إذا لم يكن الكاتب يسعى إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية، وإلى تشييد عالم ليس بالضرورة أن يكون عالمه الواقعي، وإلى تأثيث فضاء استهواه أو أراده أو تمناه دون أن يكون فضاءه الأصلي، وذلك ما أشار إليه **كولونا** من طرف خفي عندما صرح بأن التخييل الذاتي "ممارسة تستعمل أدوات التخييل المتمحور حول الذات لأسباب غير سيرية"(21)، مما جعل **دوبروفسكي** يحتج بقوة على ذلك التفسير الذي يحمل معنى الاتهام، مصرحاً بالقول: "إن تصوري عن التخييل الذاتي ليس هو تصور فنسنت دو كولونا (عمل أدبي يقوم الكاتب من خلاله باختلاق شخصية ووجود، محتفظاً بهويته الحقيقية" اسمه الحقيقي". إن الشخصية والحياة المذكورة

هنا هي شخصيتي وحياتي وشخصيات أناس حقيقيين يشاركونني حياتي"(22).

لا يخفى أن معياري الصدق والكذب في الحقيقة يظلان معيارين اعتباريين لا ينبغي إقحامهما في عالم التخييل الذي يظل أساساً ممارسة تستعصي على الإخضاع للمعايير الأخلاقية، بل يتوجب إبقاؤها بعيداً عن هذا المنزلق المحفوف بالمخاطر، فالأصل في العملية الفنية هو صناعة الجمال والدفع إلى تذوقه، وإلى معرفة مواطنه في العالم، وفي التجربة مع العالم. إن تلك الممارسة الواقعة على حواف كثيرة والتي يراهن عليها التخييل الذاتي هي قبل كل شيء ممارسة واقعة في منزلة وسطى بين منزلتين حافتين: الصدق والكذب، الحقيقي والزائف، الأصيل والمفتعل. هي ممارسة تريدنا، على رأي روب **غرييه**، أن" نتقبل الافتراض، الشك، الغموض، والقطيعة، كعلائق عادية مع الواقع"(23). وعلى هذا الأساس لا يطمح التخييل الذاتي إلى قول الحقيقة، ولا يمكنه أن يفعل على كل حال، بقدر ما يدفعنا بتقاطبه الذي ألمحنا إليه؛ إلى الوعي بأن الحقيقة مستحيلة الإدراك، وأن اللعبة التي يمارسها هي في الأساس انزلاق أبدي بين الأصابع الراغبة في القبض على الحقائق الهاربة، وإذا كان الأدب عند كتاب الحداثة هو "البحث عن الحقائق والقيم، فإنها عند كتاب ما بعد الحداثة قد فقدت نهائياً هذه الأبعاد."(24) .

المثير للاهتمام حقاً، هو أن التخييل الذاتي قد أعاد إلى الواجهة جملة من المفاهيم التي غيبها الخطاب النقدي الحديث تحت ترسانته الاصطلاحية التي أملتها الرغبة الشديدة في إخضاع الظاهرة الأدبية إلى قوانين العلم الذي بشرت به البنيوية والشكلانية الروسية منذ بداية القرن المنصرم، مفاهيم أزيحت ردحاً من الزمن من الشبكة المفهومية المنسجمة مع تطلعات السرديات والسيميولوجيا والشعريات بالخصوص، مثل مفاهيم الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق وأخيراً كتابة (الأنا) التي أزيحت، كما أزيح المرجع نهائياً أو كاد، تحت مقولة موت المؤلف التي نادى بها رولان **بارت**. وفكرة موت المؤلف ليست في الواقع إلا إقصاء نهائياً لمتعلقات الذات والذاتية في الأعمال الأدبية، تمكنت من التحكم لعقود متطاولة في سيرورة المقاربة النقدية للنصوص، قبل أن يهل عهد ما بعد الحداثة(25) الذي ظهر التخييل الذاتي فيه مكرساً لما يشبه القطيعة مع مستقر ذلك الخطاب النقدي الصادر في مجمله عن الرغبة العميقة في العلمنة التي لا تنفك تراود الأدب عصراً بعد عصر.

1.3. البعد المرجعي/البيوغرافي.

إذا كانت الذات هي محور العملية التخييلية، ومادتها ومضمونها معاً، تغذي السرد، وتؤطر الحكاية، وتستعيد التجربة الحياتية عن طريق الانتقاء والحذف والاختيار بغية تأسيس ملفوظ قادر على غواية القارئ، بمختلف مستوياته، واستدراجه إلى الانخراط في القراءة والتأويل

استكمالاً لدورة العمل الأدبي كما يعرفه النقد المعاصر، فإن القوانين التي تحيط بهذا الجنس التأسيسي حتى الآن لم تلغ المرجع إلغاء نهائياً، ولم تستطع حصر السيرة الذاتية عن التسلل إلى حدوده، بحكم الذات الكاتبة أولاً، وبحكم القوة المهيمنة للمعيش الذي يغذي السرد، وينميه، بل بحكم الموقع الابتدائي الذي يحتله المعيش في هذا اللون من الكتابة، فهو مبررها، وسببها، وعلة وجودها، وبحكم عجز الخيال نفسه عن التخلص نهائياً من رواسب الذات وتجاربها مهما أمعن في التجرد والاتساع والانتشار والبعد عن المصدر. قال جيرارد دو **نرفال**: "أن نبدع، هو في الحقيقة، أن نتذكر"(26)، وقال صموئيل **بيكيت**: "إننا لا نخترع شيئاً، نعتقد بأننا نخترع، نهرب، ولكننا لا نزيد على أن نتلعثم بدرسنا"(27)، بمعنى آخر: حتى عندما نلفق قصتنا، فإننا نظل دوماً صادقين"(28)، ثم إن "سر الشخصية العميقة، لا نتوصل إليه بمجهود التذكر، ولكن بفعل الكتابة."[29]. وعلى هذا الأساس التبست الكتابة في التخييل الذاتي بمقومات خيالية مرهفة تمارس سحراً مضللاً للناس والمتلقي على السواء، ترق، من جهة، وترهف إلى حد ملامسة أدق المواطن حميمية في الروح، فتصبح الوسيلة المثلى للغوص على الهارب والممتنع عن البوح على سرير الطبيب النفسي، بينما يؤاتي الكتابة ويذعن لسحرها النبيل بصورة مثيرة للدهشة، هي ربما ما يفسر لوحده سطوة التخييل الذاتي وقدرته على المراوغة والمماطلة، والاستمرار على الرغم مما يحفه من ضبابية وغموض.

أما الجانب الآخر من الكتابة، الذي يقف على النقيض من دورها السحري النبيل في التسلل إلى أشد مواطن الذات حميمية فهو انتهاؤها إلى الوقوع في قلب التخييل ولحمته وسداه، من خلال دورها الخلاق في إعادة صياغة الواقع وإخضاعه لمقتضيات التخييل الذاتي الذي لا يختلف كثيراً من هذه الناحية عن الرواية وآلياتها في بناء عالمها الخاص، منتهية بالقارئ، في الممارستين، إلى اليأس من الحقيقة التي يبحث عنها في السيرة الذاتية، وإلى الاستسلام لغوايات الخيال المحلق بعيداً عن الواقع القريب، والحقيقة المأمولة. من أجل ذلك لم يخف **لوجون** إنكاره للوضعية الشاذة التي يخلقها التخييل الذاتي باحتماله لإمكانيتين متناقضتين داخل المسمى الواحد، إمكانية الإخلاص للمرجع، وإمكانية الوقوع بالكامل في مغبة الاختلاق البعيد بالكلية عن الحقيقة والواقع، يتساءل: "كيف يمكننا الجمع تحت اسم واحد بين أولئك الذين يعدون بالحقيقة كلها(أمثال دويروفسكي) وأولئك الذين يلجؤون إلى التلفيق والابتكار؟"(30). مهما يكن، فإن التلفيق والابتكار لا يمكنهما بأي حال أن يلغيا نهائياً نصيب المرجع في العملية، فليس هناك، في ما نعلم، تخييلاً مجرداً كل التجريد عن الواقع والمرجع، وإنما الاختلاف في درجة الوفاء للواقع/التجربة الذاتية

الخالصة هنا، وهو شان السيرة الذاتية، أو الوقوف عند مقدار تغذية المخيال بروافد من التجربة الذاتية، بقصد أحياناً، وبدون قصد في أغلب الأحيان، كما هو الشأن في الرواية.

لابد من الإشارة في هذا السياق، على هامش الاستفهام الإنكاري الذي صرح به **لوجون**، إلى الوضعية المأزقية التي تضعنا فيها الأنا الساردة. أنا زئبقية رجراجة، شديدة التأرجح والحركية، أبدية البحث عن نفسها. تتماسك أحيانا وتستسلم لكثافة العالم حتى تصير موجوداً حياً قابلاً للتموقع والتشكل، وتستسلم أحيانا للرغبة الذاتية، والطموح الشخصي، في تمثل أشد الحالات خيالية، يسندها اللاشعور، ويغيب عنها الوعي. بمعنى آخر، نقرأ تعابير الأنا الراغبة في بعدها المرادف للاوعي والكبت والغرائز المقموعة، وليس أنا الوعي المدرك لخصوصية الذات في الزمكان الكوني، بيد أن وقع الوضعية اللسانية للأنا المتكلمة في النص، يعطي ثقلاً مرجعياً مهمّاً للحظة السردية المستندة على أسماء الأعلام الحقيقيين بمقتضى الشرط النوعي لهذه الممارسة الجديدة، بما يجعل تجاهل البعد المرجعي التوثيقي للنص ضرباً من التحامل غير المبرر. كما إنه من الصعب أن لا تؤدي الوضعية السردية للأنا المشار إليه آنفاً، إلى وضعية معنوية محرجة عندما تحيل إلى هوية ذاتية يصعب أن تتنكر للهوية الجماعية المتمثلة في المجتمع الذي تنتمي إليه الذات الساردة.

الواقع إن هذا البعد الجمعي للذات الساردة هو وحده ما يبرر وجود التخييل الذاتي ضمن نسيج الأدب، لأنها تعرفنا بموقع الآخر وبتجربته في الوسط الإنساني العام، من حيث تعرفنا بموقعها الخاص، وتتكاثف رمزياً لتحيل على الحياة، وعلى العالم برمته، وإلا لبثت ممارسة نرجسية قد لا تعني إلا صاحبها، من أجل ذلك ربما، ليس عبثاً أن تبني الرواية المعاصرة، حسب **إميل بنفنيست**، أسسها على" الوضعية اللسانياتية للذاتية"(31)، وهي وضعية تسعى إلى إثبات الآخر في مواجهة الأنا، دون أن تصادر حقه في الوجود منذ اللحظة التي أثبتت ذلك الحق لنفسها بالانطلاق من ضمير المتكلم (أنا)، وعليه لم تعد الرواية المعاصرة، ومعها الممارسة السردية التي نحن بصددها، تهتم بإيراد رؤية خاصة للعالم بقدر ما تهتم بإثبات مشروعية وجود الأنا بإزاء الآخر(32).

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي، الذي أبنّا عن الثقل المرجعي لمضامينه، وعن مركزية الأنا والحياة الشخصية وهيمنة الذاكرة والذاتية فيه، لا يخرج عن كونه ممارسة إشكالية محورة عن السيرة الذاتية، إشكالية من حيث إخلالها بالعقد الأوتوبيوغرافي الذي حدده لوجون لهذا النوع من الكتابة، ومحورة عنها من حيث التزامها بأهم مكونات السيرة الذاتية المتمثلة في الهوية الإعلامية للشخوص، وفي الحرص على الوفاء للحقيقة والواقع ما أمكن الذاكرة نفسها أن

تكونه، مع الأخذ في الاعتبار بشتى العوامل النفسية والعصبية والفنية التي تتحكم في صياغة الاسترجاع والتذكر، وفق قوانين الكتابة وآلياتها ومقتضياتها.

هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي سيرة ذاتية ما بعد حداثية كما اقترح دوبروفسكي(33)إذن؟. لقد حدد جملة من الشروط التي ينبغي أن يتوفر عليها النص لكي يصح عليه ذلك الإطلاق، وهي شروط ضيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص المنتسبة إلى التخييل الذاتي في واقع الأمر، باستثناء نصوص دوبروسكي نفسه. أول تلك الشروط هو ما أطلق عليه اسم الإشارات المرجعية، وتضم الهوية الإعلامية، اسم المؤلف الحقيقي، وأسماء الفاعلين النصيين الحقيقية كذلك، مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حياة الكاتب، وعلى البوح المطلق بحقيقة الشخصية الحميمية، مع تقبل ما يجره ذلك من مخاطر. وثاني الشروط هو إثبات السمات الروائية، في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان الثاني يجب أن يثبت التحديد التجنيسي (رواية)، بالإضافة إلى تبني استراتيجية الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التلقي، أما الشرط الأخير فيتعلق بالاشتغال على النص، بالبحث عن الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطي للزمن، عن طريق الانتقاء، التكثيف، التشذير، التداخل وتعدد الطبقات(34).

1. 4. البعد التخييلي الروائي.

ما يعنينا هنا هو الشرط الثاني الذي حدده **دوبوروفسكي**، والذي يسطر الطابع الروائي في مستويين مهمين في اعتقادنا، مستوى التجنيس الذي يفصح عنه في عتبة النص الأولى، التي يجب أن تحمل الطابع النوعي للرواية دون الطابع الأوتوبيوغرافي أو التخييل الذاتي الذي ينتمي إليه النص في واقع الأمر، ومستوى استراتيجياً لكتابة وآليات النص التي أكد على وجوب انبنائها وفق النمط الروائي المعروف باتساعه لشمول مختلف الأنماط والأنواع والأشكال الكتابية، من الرسالة إلى الشعر، إلى المذكرات الشخصية، إلى الرحلة. نمط قادر على استساغة الروغان، واللعب الأسلوبي، ومختلف الصياغات المتأرجحة بلباقة بين مختلف المستويات والوظائف التي توفرها لعبة الرواية التي جعلت هذا الجنس الأدبي قادراً على القفز اللبق فوق التحديدات الصارمة، بما جعلها نوعاً متجدداً ومنفتحاً على جميع الإضافات التي ما زالت تبدعها قرائح الكتاب بشتى اللغات، وفي شتى بقاع العالم، حتى ليمكن اعتبار الرواية نمطاً أدبياً استطاع أن يكرس العولمة الأدبية والثقافية في أعلى مستوياتها.

إذا أقررنا بقدرة الآلية الروائية على إمداد التخييل الذاتي بإمكانات لا حصر لها في بلورة مشروعه التخييلي، فإنه لا يمكننا أن نغفل عن العقد المضلل الذي تمارسه عتبة(الرواية) المسجلة في غلاف النص، حيث تهمل البعد الأوتوبيوغرافي

الذي أبثنا عن عمق حضوره في ممارسة التخييل الذاتي، وتوجه القراءة وجهة أخرى غير تلك التي ينبغي أن تأخذها القراءة المعاصرة الإيجابية بدورها التفاعلي المشارك في بناء العمل الأدبي المعاصر. ولم نجد من جانبنا تفسيراً لهذا المنحى سواء عند **دوبروفسكي** أو **كولونا** أو **جنيت**، غيرهم من النقاد الذي اشتغلوا على التخييل الذاتي[35]، ولم نجد تفسيراً للغفلة عن هذه القضية الواقعة في قلب الإشكال الذي يثيره التخييل الذاتي بطموحه إلى التكريس ضمن الخريطة الأجناسية للأدب المعاصر، باستثناء اعتبار الأمر اعتباراً جزئياً وتفصيلاً لا يغير من الطبيعة الجدلية لهذه النصوص، التي قد يكون تجنيسها ضمن نوع الرواية بمثابة الضرورة التسويقية للمنتوج تحت علامة أدبية متداولة وراسخة بدل المغامرة بعلامة لم تثبت نفسها بعد.

الواقع إنه بقدر ما يبدو التفسير التسويقي الآنف مغرياً ومريحاً، فإن النظريات التي تبلورت طويلاً حول الرواية والسيرة الذاتية تجعلنا نحجم عن الاستنامة إليه باطمئنان، إذ أكد **لوجون** على الطبيعة التخيلية للسيرة الذاتية نفسها عندما صرح بالقول:" إذا عرفنا معنى الكتابة، فإن فكرة العقد الأوتوبيوغرافي تبدو وهما، ويا لسوء حظ القارئ الساذج الذي يؤمن به. فإن الكتابة عن الذات هي – قدرياً – اختلاق للذات."[36]، ويؤكد أندري **موروا** بدوره بأن: "السيرة الذاتية، بدل من أن تمكن من معرفة الذات، تدفع بكاتبها إلى خيانته لذاته بطريقة يستحيل تجنبها"(37). لا يخفى بأن الشك الذي يورده **لوجون** بخصوص العقد الاوتوبيوغرافي هو شك ملغم بالدرجة الأولى، لأنه يقوض فكرة العقد القرائي التي يرجع الفضل إلى **لوجون** نفسه في ابتداعها، ويلغي الحدود الفاصلة بين الأنواع ويعيق جسر القراءة الذي يبسطه العقد بين القارئ والعمل الأدبي، حتى كأن **لوجون** يمهد لفكرة انفجار الأنواع الأدبية وتشظيها وتداخل الحدود بينها تداخلاً يجعل الغموض سيد الموقف، والقراءة مغامرة في معميات النصوص وسدمها المبهمة.

بالإضافة إلى المنحى التقويضي الذي يمارسه المقبوس السالف، فإنه يعيدنا إلى المربع الأول المتعلق بآليات الذاكرة في الاسترجاع والانتقاء والحذف والتضخيم والتجزيء في عملية كتابة الذات التي تستحيل إلى مجال رحب للخلق والإبداع والإضافة والتحوير والاختلاق والتخييل، محيلة السيرة الذاتية نفسها المعلنة عن نفسها صراحة إلى مجرد ذريعة نفسية للكتابة من حيث هي استسلام مبدئي لغوايات اللغة والخيال. وعليه يصبح التخييل الذاتي، كذلك، هو ما أعلنه جوستاف **فلوبير** في عبارته الشهيرة: (مدام بوفاري هي أنا)، وما أعلنه أندري **مالرو**:" ليس حقيقة، وليس كذباً، ولكنه معيش"(38)، وما ألمح إليه أندري جيد: "ليست المذكرات مخلصة للحقيقة إلا جزئياً، مهما كانت الرغبة كبيرة في التزام الحقيقة، الأمر أكثر تعقيداً مما نصرح به، ربما نكون أقرب ما نكون من الحقيقة في الرواية"(39).

إن الاستحالة التي يمثلها الالتزام بالحقيقة والوفاء للمرجع تجعل التخييل الذاتي ممارسة مراوغة بما تجسد من تناقض بين "الواقع والتخييل، ولاسيما بتمييع العقد الأوتوبيوغرافي"(40) تمييعاً يتحدى القارئ ويحدد خياراته القرائية، بين التقبل أو الرفض، وبحسب ما تمليه هويتها السردية وخياراتها الجمالية. من أجل ذلك لم يتوان **جنيت** عن إطلاق صفة التخييل الذاتي على رواية مارسيل **بروست** الشهيرة (البحث عن الزمن الضائع)، إذ أكد بأن " الطريقة التي لخص بها بروست عمله ليست طريقة كاتب نصوص ضمير المتكلم أنا مثل جيل بلاس، ولكننا نعلم، وبروست يعلم أحسن من غيره، بأن هذا العمل ليس سيرة ذاتية. يجب إذن استحداث مفهوم وسيط (للبحث عن الزمن الضائع)، وأحسن مفهوم، بدون شك، هو المفهوم الذي أطلقه دوبروفسكي على أعماله الخاصة تخييل ذاتي"(41).

يدفع **جنيت**، بموقفه السالف من (البحث عن الزمن الضائع)، سواء عن قصد أو عن غير قصد، إلى تكريس الشك المنهجي كقاعدة أولية في مقاربة كثير من النصوص التي اعتبرت نصوصاً روائية مستقرة في جنسها لدهور طويلة، ولم يعد يكفي انطواؤها النوعي تحت جنس الرواية ليجنبها السؤال التفكيكي عن شرعية الانتساب الذي ينبغي أن تسنده مبررات داخلية من لحمة النص ذاته، فقد تورطت الرواية والتبست مع أجناس قديمة، وأخرى ناجمة، في خضم التداخل النوعي المتشظي تحت نظريات ما بعد الحداثة التي قوضت يقينيات شتى باستثناء يقين الشك والارتياب والمساءلة إن صح القول. ويصبح التصنيف الجديد الذي اقترحه جنيت للبحث عن الزمن الضائع أكثر وجاهة إذا علمنا بأن **بروست** قد انتظر وفاة والديه قبل أن ينشر أعماله، كأنه كان يشفق على هؤلاء من الاطلاع على الجانب الأوتوبيوغرافي المؤكد لروايته تلك، وعلى الحميمية ووجهات النظر الشخصية التي كانت ربما قد تسيء إلى حساسيتهما الأبوية الخاصة، ويزداد الأمر وجاهة إذا علمنا بأن بطل روايته (السجينة La Prisonnière) كان يحمل اسم الكاتب نفسه(مارسيل)[42]. وعلى هذا الأساس يصبح البحث في مشروعية الانتساب المشار إليها آنفاً أكثر من مشروع، بحث يمكن التساؤل فيما إذا لم يكن التخييل الذاتي ممارسة قديمة أسيء تصنيفها أو على الأقل لم يمتلك كتابها الشجاعة للاعتراف بمركزية الذات وتجاربها في بناء عوالمها التخييلية.

مهما يكن، فإن الروائيين لم ينكروا استنادهم إلى الخبرة الذاتية وإلى التجربة الشخصية في تأثيث عوالمهم الروائية في ما نعلم، غير أن مدار الأمر في النهاية، هو ما تتيحه النصوص ذاتها من خيانات، إن صح القول، لمساعي التعمية والتغميض والإرباك التي يشوش بها الكتاب حفريات القراءة، وأساليبها البوليسية في اقتفاء آثار الإدانة المؤدية إلى إثبات التهمة. وإذا لم يكن في مستطاع الحفريات القرائية أن تتشبث بكيفية

ما زيف الوقائع أو صدقها، مهما بدا ذلك ممكناً بعض الحين، مع بعض الروايات خصوصاً، ومع بعض الكتاب تحديداً، فإن مراقبة الهوية الإعلامية للشخوص تبدو أقرب منالاً وأيسر سبيلاً، فطالما حمل السارد اسم الكاتب ذاته، والشخصيات أسماءها الحقيقية في الحياة والواقع، أمكن التصريح بأن النص تخييل ذاتي، مهما بدت روائية الأساليب، ومهما نبغ الكاتب في بلورة الأنماط السردية وفي تكثيف طبقات السيرورة النصية، ويصح القول نفسه إلا قليلاً على نصوص محسوبة على الرواية في تراكمات الكتابة السردية وفي عالم الأدب عموماً.

ما يثير الانتباه والدهشة معاً، في سياق الجهل بممارسة التخييل الذاتي، التي ألمحنا إلى إمكانية وقوع كتابات قديمة تحتها، بحكم تكوينها طبعاً، هو أنه في سنة 1980م، وبعد ثلاث سنوات من نشر **دوبروفسكي** لنصه (أبناءFils) الذي يعتبر النص التأسيسي لممارسة السردية التي أطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، وجدنا إيف **فلوران** تصرح بخصوص رواية جوزلين **فرانسوا**("Joue-nous "Espaòa)(43) بأنها "الرواية الوحيدة التي يحمل فيها السارد علانية اسم المؤلف، ومع ذلك فهي رواية"(44)، مع العلم بأن الأدب الفرنسي حافل بروايات حمل السارد فيها اسم المؤلف حرفياً، ولم يكن في إمكان المقاربات النقدية التي تناولتها أن تحدد فيما إذا كانت أسماء الشخصيات حقيقية أم لا،

ونشير هنا إلى رواية الكاتب البولوني ويتولد **كومبرويك** (Ferdydurke)(45) المترجمة إلى الفرنسية والمنشورة سنة 1938، ورواية الثلاثية الألمانية(46) للويس فرديناند **سيلين**، ورواية فرانسوا **نوريسيي** أزرق مثل الليل (Bleu comme la nuit)(47) المنشورة سنة 1958، ورواية أنتوان **بلوندين** (السيد قديما أو مدرسة المساء Monsieur Jadis ou l'école du soir(48)) ورواية Le Têtard لجاك **لنزمان(49)** المنشورة سنة 1976، أي بسنة قبل نشر **دوبروفسكي** لنصه التأسيسي الذي أسلفنا إليه الإشارة.

تبين العناوين السالفة الذكر مدى السهولة التي قابل بها النقد نصوصاً كثيرة تمكنت مبكراً من الخروج عن طوق الموروث الروائي الكلاسيكي إلى فضاء أشد رحابة وأكثر تجريبياً. وتبين، من جهة أخرى، عمق المأزق الذي انحدرت إليه القراءة والنقد جميعاً، بإزاء النصوص الروائية المبكرة التي انزلقت نحو التخييل الذاتي، وتبنت أدواته من دون أن تصرح بذلك، لسبب ربما يفسره حرج البدايات واحتشامها أو الإشفاق من الاتهام بالذاتية والنرجسية الرخيصة.

1. 5. مأزق التلقي.

وضعت نظرية القراءة، كما بلورها روبرت **ياوس** و**آيزر**، مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بدهيات، أو مقولات أولية توجه طبيعة العلاقة التي يكونها القارئ مع أي نص من النصوص، منذ لحظة

اللقاء الأولى التي تحددها العتبات النصية الظاهرة كفضاء الصفحة الأولى والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والعقد القرائي المصرح عنه بالانتماء إلى جنس مخصوص من الكتابة، غيرها من المكونات التي تشكل ما يسمى بأفق الانتظار. فقارئ الرواية يتوقع منذ البداية الانخراط في مغامرة نصية تخييلية بالأساس، تنطلق من الخيال وتعود إليه بدون تطلع استثنائي نحو حقائق سوى الحقائق التي يثبتها النص ويتوصل إليها داخل لعبته الخاصة ووفق نظامه الخاص. وقارئ السيرة الذاتية يتوقع التعرف على وقائع مجهولة من حياة صاحبها يشترط فيها الصدق والحقيقة بالاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص منذ البداية، ومثل قارئ السيرة وقارئ الرواية، ينطلق قارئ السيرة الروائية الحذر من المزاوجة بين الأدبي والمرجعي، التخييلي والكنائي جميعاً في ترصيص طريقه داخل الشبكة السردية المعقدة التي جهزه العقد المبرم لمواجهاتها منذ الإعلان التجنيسي في الصفحة الأولى.

وحده التخييل الذاتي لا يقترح أي شكل من أشكال العقد القرائي، باستثناء التموقع (التسويقي) تحت عنوان الرواية الذي يزيد من تغميض الممارسة وتوريط المتلقي في مساءلة لا نهاية لها، فبعض النصوص من تلك الممارسة استقبلت كسير ذاتية أو كشذرات من السيرة الذاتية، وبعضها استقبل كنصوص روائية وفية لتموقعها خصوصاً تلك التي أظهرت براعة كبيرة في تشغيل الأدوات الروائية المعروفة، انطلاقاً من هنا يمكن تمثل المأزق الذي يضع فيه التخييل الذاتي أفق انتظار القارئ بواسطة تكوينه الفصامي الذي يطلب من هذا الأخير مباشرة النص كتخييل وكأوتوبيوغرافيا في نفس الوقت، وتزداد هوة المأزق غوراً إذا أخذنا في الحسبان استحالة الطمع في التوصل إلى ما يقرب من حدس الحقيقة واستشعارها في ممارسة يتقاسمها تكوينان لا يلتقيان: التخييل والمرجع الواقعي.

بناء على ما سبق، يبدو التخييل الذاتي ممارسة مضللة ومحيرة ومربكة في الوقت نفسه، ليس لأنها تضع القارئ في مواجهة تحديات صعبة، وفي موقع منتهك نقدياً فحسب، بل لكونها لم تستطع أن تؤسس لنفسها أفق انتظار خاص، ولا أن ترسي أخلاقيات استقبال قادرة على احتضانه ضمن خارطة الأنواع القارة. من هنا نستطيع القول بأن أصل الإشكالية المأزقية التي يجد التخييل الذاتي نفسه داخلها، كممارسة سردية جديدة، هي عجزه عن الرقي إلى مصاف الجنس المتلك لاعتمادات نوعية عامة قادرة على احتواء التمفصلات والتنويعات الجزئية التفصيلية ضمن إطار النوع الشامل. هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي إذا ممارسة هامشية؟ أم نبتا غير شرعي لم يحز اعتراف المؤسسة الأدبية الرسمية؟ لقد صرح **تودوروف** بأنه يمكن إطلاق توصيف النوع "على أصناف النصوص التي اعتبرت كذلك في سياق التاريخ

فقط"(50)، وعليه، هل ينبغي إذن إقصاؤه وإهماله بالكلية، أم ينبغي النظر إليه كنوع منفصل عن السيرة الذاتية ما زال ينمو بعناد وإصرار وفي غفلة من الجميع؟ يجيب فنسنت **كولونا** عن التساؤلات السابقة بالنفي المطلق لصفة النوع عن التخييل الذاتي للأسباب التالية: " لم يعترف به القراء، ليس له مكان في المشهد الأدبي، وليس له تجذر تاريخي، ومن ثم، يجب اليأس من كل تصنيف يستمد مفهوم النوع"(51).

من الصعب ألا نجد في أنفسنا قليلاً من الاعتراض، وكثيراً من الدهشة بإزاء الجزم (الأكاديمي) الذي يمثله ملفوظ **كولونا** الذي يتخلى نهائياً عن الحذر العلمي وهو يجزم ذلك الجزم، ويفصل حكمه ذلك التفصيل. لقد علمنا تاريخ الأدب، وتاريخ الأفكار والحياة عموماً، بأن كثيراً مما كان (مضطهدا) في مرحلة من التاريخ، سواء تعلق الأمر بالأدب ومذاهبه واتجاهاته ومناهجه، أو بغيره من الإيديولوجيات والنظريات، قد أمكنه أن يستقر ويتمكن ويحتاز شرعية الوجود، بل وينتصب نوعاً فارقاً يمارس إغراءه وجاذبيته. لقد كان حرياً بالناقد أن يعتبر التخييل الذاتي ممارسة وليدة لم يتحقق لها بعد ما يكفي من تراكم، وحضور كفيل باستدراج القارئ وغوايتهن والاستحواذ على ذائقته، ومن ثم الاندماج في المشهد الأدبي الذي أشاد به كولونا واتكأ عليه في حكمه الصارم.

أما التجذر في التاريخ الذي أعجز التخييل الذاتي ودفع به إلى إقصائه، فإنه ليس كل ما نعرف من أنواع أدبية وغير أدبية، مما نقبل عليه، ونستسيغه وربما نهيم به أيما هيام، قد سلف في التاريخ وتجذر حتى انتهى إلينا قديماً جديداً من وراء أحقاب الزمان. نذكر على سبيل المثال حساسية الرواية الجديدة في فرنسا التي أرساها 9 5لا نروب **غرييه**، والتي صدمت الذائقة الأدبية المتمرسة بكلاسيكيات القرن التاسع عشر وسليلاتها التي كرسها أناتول **فرانس** وأندريه **جيد** في النصف الأول من القرن الماضي. فلم تتقبل إلا بعد لأي، قبل أن تصبح ممارسة روائية منتشرة في فرنسا وأوروبا والعالم كله، وقبل أن يقبل النقد عليها ليفرز مكوناتها وعوالمها المميزة. ولم يكن الأدب العربي طوال تاريخه العريض بمعزل عن المعارك التي تثيرها نوازع التجديد، فقد عرف ذلك قديماً وعرفه حديثاً، وما زال الجدل الذي أثاره الشعر الحر يملأ الأسماع والمكتبات، قبل أن يستقر استقرارا دفع بالشعر العمودي، خصمه العنيد، إلى ظل وقرار عميق.

نريد أن نستمسك هنا بشمولية الرؤية وبقدر عال من النسبية التي تفرضها المعرفة بحتمية التطور والتجديد التي تعتري شؤون الفكر والحياة، خصوصاً في عصر ما بعد الحداثة الذي ينسرب الآن بين أيدينا وتحت أقدامنا بوسائل الاتصال الرهيبة التي شتت اليقينيات القديمة، ونصبت الذات سلطة مركزية في كينونة الأدب الذي تخلى

تدريجياً عن رغبته في إصلاح العالم، وانصرف إلى الذات الفردية يعطيها سحره ونبله وأدواته الفنية الفعالة، لتنكب على بحث طويل في أعماقها، عن سرها المغيب تحت رسوبيات الزمن الحاضر الاستهلاكي المسعور بانسيابيته وإيقاعه المجنون. لم يبق شيء كثير، في واقع الأمر، لم يوفره راهن ما بعد الحداثة ليجعل من التخييل الذاتي فرس الرهان في مضمار الأدب المعاصر المنذور للذات والذاتية المتسقة مع التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، حيث الانهيار الكلي للحدود بين الأنواع وحيث يتم استبدال انسجام العمل الأدبي ووحدته " بتشذر شيزوفريني تتعذر عليه معاني الوحدة والانسجام"(52).

من الصعب حقا ألا نلاحظ انزلاق الممارسة السردية المعاصرة، رواية وتخييلاً ذاتياً وسيرة بكل أنواعها، نحو نرجسية ضيقة جعلت كلود **أرنو(53)** يؤكد بأننا نعيش عصراً استثنائياً يمكن أن نطلق عليه عصر (تخييل الأنا l'ego-fiction)، فكاتب السيرة الذاتية، والتخييل الذاتي بالخصوص، لا يستنكف من التصريح بأنه يعري ذاته الحميمة، ومعها ذوات الآخرين، كما يراها أو كما تصورها له أوهامه، ويدفعه البحث المحموم عن هويته☹من أنا؟) ـ بفعل غياب أو ضعف اليقينيات الدينية أو الفلسفية وحتى الإيديولوجية ـ إلى الذاتية الصرف، يقول:" بمساعدة السوسيولوجيا والتحليل النفسي بدأنا نعرف أنفسنا من خلال تفاعلنا مع الآخر، داخل الفضاء المهني أو العاطفي أو الشخصي أكثر مما نعرف أنفسنا بالقياس إلى أجدادنا.....كما أخذت التصورات المتعلقة بالتنمية الذاتية حيزاً مهماً في حياتنا مثلها مثل التساؤلات المتعلقة بأسس الذات."(54).

لقد شهد العالم في السنوات الأخيرة انهياراً كلياً لمنظومة القيم الموروثة عن عصر الحداثة، كما شهد تنامي وهيمنة منظومة قيمية أخرى تنتمي إبستيمولوجيا إلى ما بعد الحداثة، متشعبة في اتجاهين مختلفين أشد الاختلاف، ففي الوقت الذي بدأ فيه العالم ينزع ظاهرياً نحو الشمولية والعولمة، ووحدة النمط الحياتي والثقافي، كان في العمق يبلور منظومة قيمية موغلة في الذات والذاتية، كالنرجسية، والنزعة الفردية، ونزعة الشك، ومبدأ اللذة، وتشذر الهوية، وقد أثرت النزعة الأخيرة أكثر من غيرها في التصور المعتاد للأدب وقضاياه وظيفته الاجتماعية خصوصاً، حيث أدت إلى ظهور لون جديد من الكتابة المتجاوزة للقواعد والحدود والقوانين، وقد تمكنت من التعبير عن نزعتها التجاوزية تلك عبر التخييل الذاتي كلون أدبي جديد تمكن من الاستثمار في الجهاز المفاهيمي الذي جاءت به ثورة ما بعد الحداثة، وأن يتكرس كممارسة إشكالية أعادت صياغة جملة من القضايا كالعلاقة القائمة بين الذات والآخر والواقع والتخييل، وغيرها من المفاهيم التي غيبها الجموح البنيوي لسنوات الخمسينيات والستينيات، وتشريد المؤلف وتجريده من عمله وإبداعه عبر مقولة موت

المؤلف، مما جعل هذا الأخير يعلن عن حضوره الطاغي بسلسلة من الكتابات الأوتوبيوغرافية الدافعة بالذات إلى أقصى مداها عبر التخييل الذاتي وغيره من الممارسات المتجاوزة للحدود الأجناسية الضيقة "قصص معيشة، تخييل أو سرود واقعية"(55).

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي قد انتهى إلى نتيجة لم يكن يتوقعها في بداياته المحتشمة، حيث أصبح رائد الممارسة الروائية المعاصرة التي تخلت عن طموحاتها التجريبية الخالصة من أجل تخييلات بيوغرافية قائمة على محكيات مترددة بين التأكيد وعدم التأكيد، الصحة الزيف، الحقيقة والاختلاق، وترتكن إلى الذات والتجاوز قبل كل اعتبار آخر، الذاتية بالإعلان عن الاغتراف الصريح من التجربة الشخصية وتوسل الذات في شعريتها الحميمة، والتجاوز برشاقة الجنس الروائي القادر على القفز بين الأنواع وفوقها، دون أن يخسر جوهر العملية التخييلية والسردية المتمثلة في استدراج القارئ والزج به في خضم عواملها وأفضيتها وفق آليتها القرائية القائمة على التحليل والتأويل وإعادة البناء.

1. 6. التخييل الذاتي في الأدب العربي.

يفرض واقع الأدب العربي ونقده أن يرتب هذا المبحث في هذا الموقع بالذات من القراءة، فقد كف الأدب العربي ومعه النقد، عن الريادة منذ أحقاب متطاولة، فلم يعد بالإمكان توقع العثور على إبداع جذري ضمن هذا اللون من المعرفة الإنسانية إلا في حدود القالب المستورد، والشكل القادم من بعيد، ووفق البناء المعماري الجاهز الذي لا يتبدل جغرافياً، باستقدامه إلى محيط غير محيطه، سوى بالمادة التي تعمر تجاويفه، وبالألوان المحلية التي تصطبغ بها سقوفه وجدرانه. لقد قدمت الرواية إلى ثقافتنا العربية من عالمها الغربي بفعل المثاقفة التي سمينا بها تأثر العربية بالثقافة الغربية، وقدم إلينا النقد الحديث، بكل أشكاله، ومدارسه، ومذاهبه، لم يراع فيه سوى قدرته على التمطط والاستطالة والقدرة على استيعاب الأدب العربي وهمومه الخاصة. لا نقول هذا حطاً من شأن الأدب العربي، ولا من شأن النقد العربي، وإنما تأكيد على أهم ملمح من ملامح المعرفة الأدبية والنقدية في اللغة العربية، وهي وقوفها على بعد مسافة يسيرة وراء المعرفة الأدبية والنقدية في الغرب، فلا يمكن التأريخ لمذهب أدبي ونقدي في العربية دون الرجوع إلى أسسها الغربية الخالصة، نفعل ذلك مع الألوان السردية وأنماطها، بالدرجة نفسها التي نفعلها مع الأنشطة النقدية ومدارسها.

من أجل ذلك سعينا في هذه المقالة إلى الاشتغال على التخييل الذاتي في موطنه الفرنسي الأول الذي شهد ميلاده الفني والنقدي معاً، فقد كان **دوبروفسكي** أول من اجترح هذا اللون من الممارسة أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وكان

القارئ الفرنسي في مستواه الاستهلاكي العادي أو العلمي الأكاديمي أول من انتبه إلى التحديات الموضوعاتية والبنائية التي تطرحها، فاشتغل عليها بدوره في طروحاته ومتونه النقدية التي تعرضنا إلى بعضها في ما تقدم من هذه المقالة، وقد آن لنا أن نتساءل من داخل المعرفة النقدية العربية هذه المرة عما إذا كان التخييل الذاتي قد شق له طريقاً إلى العربية، تحت أي اسم؟ وبأية كيفية؟ وإلى أي حد استطاع أن يثير التساؤلات عن الإشكاليات ذاتها التي أثارها في الفرنسية؟ أم استثار أسئلة خاصة فرضتها عليه سياقات العربية اللغوية والثقافية وحتى الأخلاقية؟

المؤكد أن الكاتب العربي مثله مثل الثقافة التي ينتمي إليها ليس معزولاً عن التغيرات التي تعتري العالم وثقافته وهمومه وقضاياه، لاسيما والعالم يعيش لحظة تاريخية كونية لم يعشها طوال تاريخه الممتد إلى آلاف السنين من تقارب واتصال واشتراك في المصير الكوني الذي عبرت عنه العولمة أحسن تعبير في هذا الشق المصيري المشترك على الأقل، الأمر الذي جعل الكاتب العربي يستشعر الهزات الكونية نفسها التي يستشعرها الكاتب الغربي، ويستشعر الرغبة نفسها في البحث عن أدوات تعبيرية جديدة تناسب التغيرات الجوهرية التي أصابت العالم والإنسان والحياة معاً.

لقد وجد الكاتب العربي نفسه ملزماً بمراجعة الكثير من المسلمات القديمة لاسيما أولئك الكتاب المتقدمين الذين كانوا يحتلون صدارة المشهد الأدبي والنقدي في ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، فقد خلخل انهيار المعسكر الاشتراكي وسقوط جدار برلين كثيراً من القناعات الإيديولوجية التي ألزمتهم بالبحث عن قنوات تعبيرية وعن بدائل إيديولوجية جديدة، فاتجه بعضهم إلى استثمار الموروث التاريخي بحثاً عن أصالة موضوعاتية ممكنة، واكتفى البعض بنقل الواقع المعيش نقلاً فجاً لا يعكس أية رغبة إبداعية حقه، بينما انهمك البعض الآخر في إحلال قطيعة جذرية مع كل ما يمت إلى الرغبة في تمثل الواقع بصلة، على غرار الرواية الواقعية كما عرفتها الرواية العربية إبان المد الواقعي، والسيرة الذاتية التي مارسها كتاب قلائل جنحوا فيها إلى الالتزام الأخلاقي الصارم بالواقع والنزاهة والصدق.

لقد كانت الفئة الأخيرة من الكتاب، يسندهم جيل من الكتاب الشباب الذين ينتمون زمنياً إلى التسعينيات من القرن الماضي وإلى الفترة الحالية من القرن الواحد والعشرين، هي الفئة الأكثر تأثراً بنوازع ما بعد الحداثة، تنطلق أدبياً من مفهوم اللاانعكاس إن صح القول، بمعنى آخر، انتفاء الرغبة في تمثل الواقع أو نقله أو إصلاحه، فوقعت في قلب القلق النوعي المميز للرواية المعاصرة، من غياب البطل، تشذر الهوية، تحويل الحياة تخييلاً، الشك، القلق والتردد، الأنا العاري من كل إحالة مرجعية، تحطيم الحدود المائزة بين الأجناس

الأدبيـة، البـوح، الاسـتبطان والتعـري السيكولوجي، وهي المقومات نفسها التي تميز التخييل الذاتي التي أسلفنا شرحها، غير أن النقد العربي، على الرغم من وجود مختلف التمظهرات الشكلية في النصوص الأدبية، لم يطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، لمجموعة من الأسباب، أولها هو أن هذه النصوص جاءت مصنفة تحت التجنيس الروائي، وثانيها ربما هو أن التخييل الذاتي ما زال لم يقتحم المتن النقدي العربي بعد، وثالثها هو أن الكاتب العربي، بالنظر إلى الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه، ما زال غير قادر على تحمل تبعات البوح عن الذات، وممارسة لعبة التعري حتى وإن كان تعرياً فنياً متخفياً تحت جملة من الستر المحيلة دون ثبوت التهم.

بيد أنه، وعلى الرغم من جميع المحذورات، ومن مختلف الأعذار المبررة لإحجام الكاتب العربي عن المغامرة بممارسة التخيل الذاتي، على الرغم مما عرف عن هذا الأخير من يقظة لما يعتري المشهد الثقافي والأدبي في العالم الغربي على وجه الخصوص، ومن مساعي تحديثية لا شك فيها، ورغبة أكيدة في إضافة إسهامه الشخصي ومن ثم إسهام الثقافة العربية في المشهد الثقافي الكوني بصفة عامة، من أجل ذلك أمكن تسجيل التصريح الأول عن الكتابة في هذا الجنس الجديد في المغرب الأقصى، عند محمد **برادة** تلميحاً في نصه (مثل صيف لن يتكرر) الصادر سنة 1996 وعبد القادر **الشاوي** بنصه (من قال أنا؟) الصادر سنة 2006 تحت توصيف: تخييل ذاتي. أما في الجزائر فإننا نجد واسيني **الأعرج** أكثر الكتاب العرب قرباً من حدود التخييل الذاتي، سواء بنصوصه التي نحا فيها منحى روائياً خالصاً(56)، بتشويش الهوية الإعلامية للراوي والشخوص، بما يجعل تجريدها من صفتها الروائية أمراً تعسفياً بالغاً، أو ببعض النصوص، الأخيرة منها خصوصاً(57)، التي تقع بقوة خياراتها الفنية ضمن دائرة التخييل الذاتي، حتى وإن استنكف الكاتب من تصنيفها ضمن التخييل الذاتي كما فعل عبد القادر **الشاوي** الذي يبقى الكاتب العربي الوحيد الذي نحا ذلك المنحى في حدود علمنا.

هوامش

1. نشير هنا إلى تأكيد تودوروف على أن مسألة الأجناس تعد " من المشاكل الأولى للبويطيقا منذ القدم حتى الآن، فتحديد الأجناس وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدال وتعتبر هذه المسألة حاليا متصلة بشكل عام بالنماذجية Typologie البنيوية للخطابات، حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية. "ينظر: T.TODOROV et D.DUCROT : Dictionnaire ensyclopidique des sciences du langage, Ed : Seuil, Paris, 1972, P :193.

2. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Thèse inédite dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989

3. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

4. من طرائف الوقائع التي ارتبطت بجنس التخييل الذاتي، مع ورد في جريدة Le Monde الفرنسية الصادرة بتاريخ 05.03.2003. في مقال كتبه ميشال **كونتا** تحت عنوان " التخييل الذاتي، جنس خلافي" عرض فيه القضية التي رفعها، أمام المحاكم الفرنسية، زوج الكاتبة كاميل **لورنس** إثر صدور روايتها "الحب رواية L'amour roman" يطالب فيها بمنع نشر الكتاب بدعوى أنه يكشف حياته الحميمية، معتبرا أن الرواية قد تجاوزت حدود المسموح به. يتساءل كاتب المقال، بعد ذلك، عن الحد الذي يمكن أن ينتهي إليها الكاتب في عرض حياته الخاصة وحياة معارفه. وهكذا يتكشف جنس التخييل الذاتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسب، بل مع القانون كذلك.

5. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977.

6. Lettre du 17 octobre 1977, citée par P. Lejeune dans le chapitre « autobiographie, roman et nom propre » in Moi aussi, Seuil, coll. « poétique » 1980.

7. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

8. Serge Doubrovsky, le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

9. Cité par Alain Girard dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520.

10. أريد أن أشير هنا إلى ما لاحظته خلال قراءتي لكتاب دوبروفسكي(متروك للحكاية) من ولع رهيب باللغة ومفرداتها، وجري لاهث وراء السجع والجناس والطباق وغيرها من صور البديع التي تجعل القراءة عناء مستمرا، والأسلوب سلسلة متفككة التقاطيع شديدة المعاضلة. لم يخل الأمر عبث الأمر وأنا أتذكر بقراءتي في كتاب باللغة الفرنسية حقبة من تاريخ الأدب العربي في عصر الضعف، عندما كان مناط أمره وغاية أربه التلاعب بالألفاظ وبمحسنات البديع. ينظر: Serge Doubrouvsky : Laissé pour conte, Ed :Grasset &Fasquelle, Paris 1999.

11. Madeleine Ouellette-Michalska, autofiction et dévoilement de soi, Montréal, XYZ Editeur.

12. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13. Daniel Madelénat,"La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre,1988,dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle,Paris,Publidix,1989, p.18.

14. Thèse de Vincent Colonna sous la direction de Gérard Genette « L'Autofiction,essai sur la fictionnalisation de soi en littérature», Paris EHESS,1989.

15. نقصد بالهوية الأعلامية اتحاد أسماء كل من السارد/الرواي، الكاتب الحقيقي/المؤلف، والبطل. هو ترجمتنا للمفهوم الفرنسي L'identité onomastique

16. Jacques Lecarme, " l'autofiction : un mauvais genre ?" in Autofictions & Cie (Colloque de Nanterre, 1992,dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune),RITM, n°6, p.242.

17. Gérard Genette, Fiction et diction, Paris,Seuil,coll."Poétique"1991, p. 87.

18. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

19. Annie Ernaux, " Vers un je transpersonnel ", in Autofictions & Cie, مرجع سابق، ص:219.

20. لقد سبق لجورج **ساند** أن عاتبت جان جاك **روسو** على جعله مدام دو **وارنس** تعترف

بدورها ضمن اعترافاته الشخصية الشهيرة،

ينظر: George Sand reproche à Rousseau " d'avoir confessé madame de Warens en même temps que lui ", Histoire de ma vie, Paris, Calmann-Lévy, t. 13, p. 11 .

21. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisattion de soi en littérature, op. cit.p.390.

22. Serge Doubrovsky, " textes en main " in Autofictions & Cie,

مرجع سابق ص:212

23. Alain Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient,Paris,Minuit,1985p.146.

24. Manet van Montfrans," vers une issue de l'impasse postmoderne: à propos de Robbe-Grillet "in Littérature et postmodernité,études réunies par A.Kibédi Varga,Crin, n° 14,1986, p.82

25. سنعقد مبحثا خاصا ضمن هذه المقالة لقراءة الدور الذي لعبته مقولات ما بعد الحداثة في إيجاد التخييل الذاتي كممارسة سردية مكرسة لتلك المقولات.

26. Gérard de Nerval,Les Illuminés,in Oeuvres,Classiques Garnier,1966,p.29.

27. Samuel Beckett, Molloy, Paris,10/18, 1963, p.40.

28.Danielle Deltel" Colette: l'autobiographie prospective" in Autofictions & Cie, مرجع سابق، ص:126

29.A.Henry" Table ronde dirigée par Charles Grivel" in Autobiographie et biographie,éd. Mireille Calle-Gruber,Arnold Rothe,colloque franco-allemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.

30.Philippe Lejeune"Autofictions & Cie.Pièce en cinq actes "in Autofictions & Cie .مرجع سابق، ص:08

31.Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1,« tel » Gallimard, 1966.« De la subjectivité dans le langage »P.258 .

32. Revue « Les moments littéraires » n°13, 1er semestre 2005.

33. S. Doubrovsky, L'Après-vivre, 1994, p. 302.

34. لا يذكر دوبروفسكي من الكتاب الذين تستجيب كتاباتهم لهذه الشروط، ولاسيما الشرط الأخير، سوى: سيلين وكريستين أجنو.

35. سوف نلاحظ في المبحث القادم بأن بعض الكتاب المغاربة قد آثروا تجنيس أعمالهم بعنوان (تخييل ذاتي).

36. Philippe Lejeune:"Nouveau Roman et retour à l'autobiographie"in l'Auteur et le manuscrit,dir.Michel Contat,Paris,PUF,coll."Perspectives Critiques " 1991, p. 58.

37. André Maurois,Aspects de la biographie,Paris,Au sans pareil,1928.Citation rapportée par Marie-Claire Grassi," Rousseau,Amiel et la connaissance de soi" in Autobiographie et fiction romanesque,Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229.

38. André Malraux,la Condition humaine,Paris,Gallimard,coll."Folio",1990,

39. André Gide, Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, coll."Folio", 1991, p.280.

40. Jean-Michel Adam"Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano" in Autofictions & Cie, op. cit.p. 56.

41. Gérard Genette, Palimpsestes,(1982), Paris, Seuil, collection " Points " 1992, pp. 357-358.

42. Marcel Proust,La Prisonnière (1923),Paris,Gallimard,coll" Folio ",1977.

43. Jocelyne François, Joue-nous" Espaòa ",Paris,Gallimard,coll." Folio",1982.

44. Yves Florenne, Le Monde, le 21 / 11 / 1980 .

45. Witold Gombrowicz,Ferdydurke, trad. du polonais par Georges Sédir, Paris, Union générale d'éditions,1973.

46. Louis Ferdinand Céline, D'un château à l'autre ; Nord ; Rigodon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 986 .

47. François Nourissier, Bleu comme la nuit, Paris, Librairie générale française, coll. " Le Livre de poche " 1983.

48. Antoine Blondin, Monsieur Jadis ou l'école du soir, Paris, Rombaldi, coll. " Bibliothèque du temps présent ", 1973.

49. Jacques Lanzmann, Le Têtard, Paris, Club français du livre, coll. " Le Grand livre du mois ",1976.

50. Tzvetan Todorov, Les Genres du discours, Paris, Seuil, collection " Poétique ",1978,p.49.

51. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 502.

52. Daniel Madelénat,"La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle, Paris, Publidix, 1989, p.18.

53. Qui dit je en nous ? Grasset, 2007.

54. ينظر المرجع نفسه ،ص:33.

55. « Poétique » septembre 2007, n°151.

56. – ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ص:23، منشورات الفضاء الحر، سنة/2001، ط/1، الجزائر.

- طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، المركز الثقافي العربي، المغرب- لبنان، ط/1 ،سنة/2004.

57. انثى السراب (سكريبتوريوم)، مجلة دبي الثقافية، ط/1، دار الصدى/عدد29. اكتوبر/2009.

□□

التوظيـف المسـتقبلي لـلأدب الفلسـطيني في القضية الفلسطينية

تحليل المضمون لقصة : (من يكتب النهاية؟)

□ د. عز الدين دياب

تمهيد:

يُلزمنا منهج تحليل المضمون الذي تعتمده الدراسة في تحليل قصة: "من يكتب النهاية؟،" وهي من المجموعة القصصية: "رصيف الدموع"(1) أن نقدم تعريفاً للمصطلحات الرئيسة التي ستشارك في توجيه هذه الدراسة جنباً إلى جنب مع منهج تحليل المضمون.

- **التوظيف المستقبلي:** ويقصد به وضع قضايا البناء الاجتماعي: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع الفلسطيني في خدمة معركة المستقبل التي يخوضها الشعب الفلسطيني.

- **الأدب الفلسطيني:** كل ما ينتجه كتاب وأدباء ورجال الفكر الفلسطيني من شعر، وروايات، وقصة، وفكر اجتماعي وسياسي، وثقافي يحكي، ويترجم، ويعبر بالكلمة عن نضال الشعب الفلسطيني، ومستقبله لبلوغ أهدافه وحقه التاريخي.
- **القضية الفلسطينية:** وتعني في جملة ما تعنيه وصول الشعب الفلسطيني إلى حقه التاريخي في تحرير كامل التراب

الفلسطيني وعودة فلسطين إلى أمتها العربية، وإقامة الدولة الفلسطينية، وعاصمتها القدس.

- **النهاية هي البداية**: إنّ ما انتهت إليه فلسطين في أعقاب النكبة عام 1948 لابد أن تكون بداية فلسطين للفلسطينيين، بوصفهم أصحابها من فترات تاريخية موغلة في قدمها، وهي أطروحة تحسب لعلم المستقبل.

وتشير الدراسة إلى وجود مصطلحات أخرى ترد في متنها ستأتي إلى تعريفها محكومة إلى موقعها داخل النص، وعلاقاتها مع الموضوعات التي ترد إليها تباعاً.

الأدب الفلسطيني والعنصرية الصهيونية:

بداية إذا أردنا أن نبحث عن أدب ربط نفسه بمسارات قضايا وطنه المصيرية/ المستقبلية فإننا نجد الأدب الفلسطيني في قمة هذه الآداب. هذا القول لا يأتي بجديد إذا لم يقدم برهانه على أن القضية الفلسطينية، قضية العصر الراهن بامتياز، فمنذ أن بدأت ثورة ضد الاستيطان الصهيوني أصبحت قضية العرب الأولى، واحتلت مكانتها الثورية في كل الأقطار العربية، فذهبت إليها القطاعات الجدية المناضلة من أبناء الأمة العربية مشياً على الأقدام حاملة السلاح، وأصبحت قضية العصر لأنها أصلاً انتزعت من شعب فلسطين، وأعطيت للحركة الصهيونية التي مارست من تاريخ النكبة، وحتى هذا اليوم أبشع الممارسات العنصرية، منقادة بعقيدة دينية وسياسية قائمة على مجموعة من الأوهام والأساطير التلمودية التي لا يقبلها العقل الواعي المستند إلى التاريخ وحقائقه وذاكرته، وإلى التراث الفلسطيني وشواهده التي تتساكن في قلب الحياة الفلسطينية، وهويتها العربية الكنعانية، وهي هوية عربية بالمولد، والثقافة، والنشأة، والجذور التاريخية.

والحق أنّ اغتصاب فلسطين وتقديمها على طبق من ذهب، شكل وعد بلفور ممسكه وإسورته، نكسة إنسانية ستدفع الأمم ثمنه غالياً إذا تمكنت الحركة الصهيونية من الثبات والاستمرار في فلسطين، وتأسيس الدولة الدينية اليهودية، فالصهيونية حركة عنصرية تدعي أن التلامذة شعب الله المختار. كما أنها تستبيح دم الأغيار ووجودهم، في عرفها وعقيدتها التلمودية الشعوب والأمم غير اليهودية.

إذاً؛ من ينكر من أصحاب الضمير الإنساني، وملاك القلم الحر، والرأي الإنساني الشجاع أن الأدب الفلسطيني صاحب شأن ومقام رفيع في تعرية الحركة الصهيونية ومخاطرها على العالم في المستقبل، لأنها في حقائق الثقافة والتاريخ والسياسة الوجه الآخر للنازية. أضف إلى هذا وذاك أنّ الأدب الفلسطيني خير من أبلغ الشعب العربي بأن فلسطين قضيته المصيرية الأولى، بل هي ثورته الحقيقية على أوضاعه وعسره التاريخي، وتَفَرُّقِه، وتَحَارُبه.

وإذا كانت فلسطين هذا حالها وشأنها في أمتها العربية، كما أفاد عنها الأدب الفلسطيني، فهو بالنسبة لأبناء فلسطين تذكر حي ودائم وعلاقة مصيرية مع الأرض

الفلسطينية وتاريخها وتراثها، وهو الذي يعد العدة لفلسطين المستقبل الذي يجعل من نهاية فلسطين في أعقاب النكبة إلى فلسطين للفلسطينيين.

الأدب الفلسطيني، والشخصية الاجتماعية الفلسطينية:

القول في العلاقة والتأثير المتبادل بين الأدب الفلسطيني، والشخصية الاجتماعية الفلسطينية يلزمنا أن ننظر نظرة تكاملية لأجزاء البناء الاجتماعي الفلسطيني، وما بينها من اعتماد وظيفي متبادل. وهذا الالتزام المنهجي الأنثروبولوجي وليد النظرة الأنثروبولجية للوظيفة التي يمارسها الأدب من جهة، والشخصية الفلسطينية الاجتماعية من جهة أخرى، حيث ترى الأنثروبولوجيا أنّ النشاط الجزئي "الأدب الفلسطيني" يتداخل في النشاط الكلي "الشخصية الفلسطينية"، والأدب الفلسطيني في حالته البنائية، من وجهة نظر الأنثروبولوجيا، يحسب على الظواهر البنائية التي تمارس دورها في الحياة الاجتماعية للشخصية الاجتماعية الفلسطينية.

حسبنا أن ننطلق من أن فلسطين وصلت إلى هذا القدر والمقام في الأدب الفلسطيني من خلال الاعتماد الوظيفي القائم بين الجزء، "الأدب"، والكل "فلسطين" - ولكن هذا الوصول لم يأت من فراغ، وإنما من حقائقه الموجودة داخل بنيان الشخصية الفلسطينية. هي التي أبدعته وألهمته، ومن ثم أبلغته إلى العالم، وخاصة شعوب أوروبا الجار للعرب، لتعيد هذه الشعوب التفكير في مواقفها من القضية الفلسطينية، على طريق الاعتراف بالذنب بأنّ فلسطين لأهلها الشعب الفلسطيني، وليس لأحد غيرهم.

إذا اعترفنا بدور متميز للشخصية الفلسطينية في إنتاج أدب فلسطيني التزم نضالياً بقضيته، فسنجد هذا الأدب قد وجد نفسه في نضال الشعب الفلسطيني.. وانتفاضة أطفال الحجارة، وصمودهم المقاوم أمام عنصرية صهيونية تلمودية.

على هذا الأساس تبدو الشخصية الفلسطينية شخصية أصيلة في أسانيدها الوطنية، وذاكرتها التاريخية والثقافية.. وأصيلة في عروبتها، وهذه الأصالة وليدة عبقرية المكان والمكانة لفلسطين: الأرض، والتاريخ، والإنسان، أو ما يسميه العلم الأنثروبولوجي: المعادل/المحدد الموضوعي.

إذاً: فالشخصية الفلسطينية، كما نفهمها ونراها من محدداتها البنائية- نسبة إلى البناء الاجتماعي- تتداخل وتتضافر فيها عبقرية المكان ودلالاته الإستراتيجية، ومكانة فلسطين في عين السماء التي اختارتها مولداً وسكناً، ثم دعوة وإسراء لأنبياء التوحيد: موسى.. وعيسى.. ومحمد.

ولعمري فإنّ فلسطين أيضاً واسطة عقد وصلة وصل بين مشرق الوطن العربي ومغربه، ونقطة تلاقي بين الشعوب المؤمنة بالديانات السماوية التوحيدية الثلاثة في مناسبات دينية عدة. إذاً؛ أليس ذلك من دلالات عبقرية المكان، ثم أليست هذه الواسطة وظيفة استثنائية للقطر العربي

الفلسطيني على قاعدة علاقة الجزء بالكل "فلسطين" و "الأمة العربية" وتبادل الأدوار الحضارية بين الأقطار العربية؟

وهذا الاستثناء الجغرافي/ الديني لفلسطين لا يترك الشخصية الاجتماعية الفلسطينية بمعزل عن التأثير المثمر لعبقرية المكان الذي تُبَلِّغُ فيه الأمة العربية في لحظاتها المصيرية بأنها حاضرة في فلسطين، وإنها من أساسياتها في عودتها إلى حقيقتها الوحدوية، وبأنَّهُ النداء التاريخي للشعب العربي بأنّ العروبة هويته، وضمان استمراره، فليحذر من التّهاون بشأنها.

آخذاً بما تقدم، فإنّ من لا يرى ولا يعترف بأن واسطة العقد في أمة قائمة على تبادل الأدوار والمهام الحضارية بين أقطارها تشكل مربط الفرس في الأمن المحلي، والوطني، والقومي. لاشك في ذلك، يجهل ألف باء العلم الاستراتيجي ومنطقه وقوله في المنافسة والسباق الحضاري بين الأمم، فإذا ضعف الأمن القومي العربي كله ضعفت الشخصية العربية الرئيسة، واهتزت أطرافها ومعالمها المحلية والوطنية.

هب أن قائلاً لا يرى مكانة فلسطين في جغرافية الوطن العربي تتموضع يمنة ويسرة في شخصيتها الاجتماعية داخل الأدب الفلسطيني المقاوم والمؤسس للعودة، فاسأله على الفور هل خروج رماة الحجر بالكيفية والفعاليات التي رآها العالم، وما أسست من ثقافة نضالية عربية وعالمية مبدعة في جدواها ومراميها، وإنسانياتها لا يشكل عنده البرهان والدلالة على إبداع الشخصية الاجتماعية الفلسطينية في استحداث مستويات من المقاومة على طريق العودة، وما يتأبط هؤلاء الأطفال من مطالب مشروعة لوطنهم فلسطين.

إنّ رماة الحجر في كل فلسطين يُذَكِّرون الأمة كلها بحقيقة التّواصل التاريخي بين رمي السماء لحجارة من سجيل ضد الأحباش الغزاة، ورمي النبال من قبل جند الحركة العربية الأولى الإسلام على فرسان الجاهلية، وهم يُشيّدون الصمود البطولي لطي صفحة الماضي، الذي آذن قدره؛ أي شروطه التاريخية، بأنّه قد انتهى، وأنّ أمة عربية جديدة قد ولدت بولادة الإسلام الذي مثّل الحركة العربية الأولى، كما أسلفنا، وحمّلها المسؤولية بأن تكون أمة رسالة، لها دورها الحضاري الإنساني الجديد.

إنّ دراستي هذه وهي تقول قولها في الشخصية الفلسطينية الاجتماعية، الثقافية تريد أن تؤكد شرعية قولها إنّ الأدب الفلسطيني أنجز مهمته في توظيف نفسه مستقبلياً في قضيته، وسيكون هذا الإنجاز مدخلنا الشرعي لاختيار كاتب فلسطيني عاش النكبة بكل مظالمها ودروسها. ووظف أدبه في خدمة نضال الشعب الفلسطيني من منظور عربي يرى أن فلسطين بقدر ما هي فلسطينية.. هي عربية، وبقدر ما هي عربية... هي فلسطينية.

وهذا مضمونه من وجهة نظر الاستمرار الثقافي الذي تشدد على أهميته الأنثروبولوجيا الثقافية في المحافظة على معالم الشخصية، إنّ الشخصية الاجتماعية الفلسطينية ستضفي على فكرها وإبداعها الأدبي وحدة التلاقي العضوي بين بعدها المحلي، والوطني، والعربي. هذا التلاقي

الذي يجسد نفسه في إنسانية العروبة، وما ملكت من هموم قومية، وإنسانية، بحيث تجعل منه في نهاية الأمر هموماً فلسطينية على ضوء نظرية تأثير الجزء في الكل داخل الشخصية القومية.

تلك هي النهاية/ البداية في أدب فلسطيني إنساني يشخص هموم الكبار والصغار..هموم الشعب الفلسطيني في معركة المستقبل العربي.

وسنلاحظ التوظيف المستقبلي للأدب الفلسطيني، على سبيل المثال وليس الحصر، في كل القصص التي تشكلت منها مجموعة: علي هاشم رشيد التي سيركز تحليل المضمون على قصة واحدة منها: من يكتب النهاية؟، كما أسلفنا، ليستشرف التوظيف المستقبلي في ظاهرة: الانتفاضة، وعلى رأسها: أطفال الحجارة.. رماة الحجر.

أليس هو القائل في توظيفه المستقبلي لأدبه: "لن تكون هذه نهاية شعبنا... ولكنها ستكون نهاية الذين أرادوا له الفناء"(2).

وثمة من يقوم بهذه المهمة من أبناء فلسطين: "هذا الذي من أجله يحيا هذا الأب، وآباء آخرون"(3) وفعلاً فقد ولدت فلسطين هذا الجيل.. جيل الانتفاضة.. جيل المستقبل.. جيل رماة الحجر. وإذا شئت أن تبحث عن كاتب آخر غير كاتبنا من أدباء فلسطين، فسيبلغك الأدب الفلسطيني عن كثرة من الأدباء لأن فلسطين التاريخ، وحق العودة للفلسطينيين تجعلهم يملكون هذه الميزة.

وتتنوع الأغاني، والأناشيد، والقصص، والروايات، والدراسات من كاتب فلسطيني لكاتب آخر. فهذا الشاعر الفلسطيني ينشدك قصيدة حق العودة، وآخر يُسطر في صفحات كتابه الحق التاريخي للشعب الفلسطيني في فلسطين.. وثالث يتغنى بعروبة فلسطين والقدس عاصمتها الأبدية، ورابع ينشد الأناشيد في قوة العروبة في فلسطين، ويقول لك هذا هاتف الداخلي/ منولوجي لفلسطين، ثم يسمعك قوله: إنّ ما أُخذ بالقوة من فلسطين لا يسترد إلا بالقوة.. وأطفال الحجارة لها.. لهذه المهمة.

وبرهان الأدب الفلسطيني على ما أتى به من قضايا وحكايات فلسطينية.. وما غنّى وتفاخر برماة الحجر، وبالانتفاضة التي وَحّدت الجزء بالكل، وجمعت الأجيال الفلسطينية في شوارع وساحات فلسطين. نقول إن برهان الأدب الفلسطيني ونداءه التاريخي للضمير العالمي: إذا كان لفلسطين أرض ميعاد، فالشّعب الفلسطيني أهل لهذا الميعاد. ذلك هو مستقبل فلسطين.

إذا انطلقنا من صحة ما قلناه عن الشخصية الاجتماعية الفلسطينية يصبح مشروعاً للدراسة أن تزيد كاتب القصة موضوع الدراسة تعريفاً بحكم قوة التزامه في توظيف أدبه المستقبلي في القضية الفلسطينية، وبحكم الولادة في غزة هاشم أولاً، ومكانة فلسطين، ومعاناة أهلها في كل أدبه، شأنه في ذلك شأن كل فلسطيني التزم بهموم فلسطين، وثورة الشّعب الفلسطيني، فوظف هذا الالتزام مرّة في شعره، ومرّة أخرى في قصصه، ومرّة ثالثة على منبره في صوت العرب. وكان

هدفه أن يّشهر معاناة الشعب الفلسطيني إلى مستوى قضيته، بوصفها قضية العصر.

الأديب علي هاشم رشيد ـ تاريخ حياة ونضال(3):

ولد شاعرنا وكاتبنا علي هاشم رشيد في غزة عام 1919م. درس في الكتاب شأنه شأن جيله آنذاك، ثم في المدرسة الابتدائية والثانوية بغزة، وتخرج في الكلية الرشيدية بالقدس 1940، ثم عمل في التدريس بعد أن نال شهادة امتحان المعلمين الأعلى متخصصاً في اللغة العربية وآدابها. وفي عام 1954، وبعد أن أمضى فترة بتدريس اللغة العربية انتدب للعمل في إذاعة صوت العرب، وشغل عدة مهام فيها، فصار مشرفاً على ركن فلسطين، ومحرراً لمواده، ثم مديراً لإذاعة فلسطين في صوت العرب خلال النصف الأول من عقد الستينيات من الألفية المنصرمة، وفي أثناء وجوده في إذاعة صوت العرب كَوّن صداقات مع أعلام الفكر القومي العربي الوحدوي في مصر العربية من أمثال فاروق شوشه صاحب برنامج لغتنا العربية الأصيلة، وفاروق خورشيد صاحب الكلمات العربية القومية في العروبة.

وخورشيد هو صاحب مقدمة قصة كاتبنا علي هاشم رشيد: رصيف الدموع، حيث قال في نهايتها: "وليست هذه مقدمة، كما أنّها ليست دراسة، وإنما هي بكل بساطة خواطر صادقة أثارتها هذه المجموعة بما فيها من حياة، وبما فيها من صخب. بما ترمز إليه من اتجاه يُصارع ليحطم عقبات الطريق. قد شئت فيها أن تكون إضافة وإثارة لا مجاملة وتعريف.

وحسب الصديق "علي" هذا.. وحسبي أن أتاح لي هذه الفرصة لأسهم معه بكلمات..(5) علي.. هو الشّقيق الأكبر لثلاثة أخوة من الشعراء المعروفين في الساحة الشعرية الفلسطينية العربية هم: هارون هاشم رشيد، وأكرم، والشاعرة سهام، والكاتبة الأدبية مكرم.

كتب علي هاشم رشيد القصة القصيرة، ونشر كثيرا منها في الصحف والمجلات الأدبية، وأعاد جمعها ونشرها في مجموعة عنوانها: " رصيف الدموع"، كما أسلفنا. وقال فيها صاحب المقدمة أيضاً: "القضية عند علي هاشم رشيد تسير على القواعد المعروفة لفن القصة لا تحيد. وهي بهذا ترضي لفيفاً كبيراً من نقادنا ففيها البداية، وفيها التشابك الذي يكون الموضوع، وفيها لحظة التنوير التي تأتي في الختام، أو في أي مرحلة من مراحل القصة لتوصلها إلى قمتها المرتجاة عند أصحاب نقدنا الحديث. فالكاتب يفهم وسيلته تمام الفهم ويستخدمها في حرفية مدروسة ــ المقدمة(6)".

وتتكون: رصيف الدموع من القصص الآتية: سرّ الراعي، الثّمن، الهدايا، رصيف الدموع، الحفيد، القسم، إننا على موعد، لن يمروا، الفدائي الصغير، في طريق فلسطين، من يكتب النهاية؟ من ص 13 ـ ص 132.

وفاتحة المجموعة القصصية الإهداء الذي قدمه الكاتب لوالده اعترافاً بفضله وريادته لأولاده. وهو الذي علمه كيف يقدس وطنه وقد قدسه الوالد، وكيف

يحب أمته إذا اعتز بها وأحبها من أعماقه.. ويختم الإهداء بالآتي:.. إلى أبي زهرات عطرات في ذاكرة.

ونشير بداية إلى أن منهج تحليل المضمون الذي سيقود الدراسة في مهمتها التحليلية للقصة المختارة من المجموعة له مسوغه وحجته في هذا الاختيار حيث إن صغر حجم الموضوع يسهل عليه القول الموضوعي في المادة المدروسة من قبله.

دواعي الاختيار:

عرف عن منهج تحليل المضمون تمسكه بإجراء من إجراءات شروط الدراسة الناجحة لنص أدبي، أو ظاهرة من الظواهر البنائية ألا وهو إشهار دواعيه.. التي تُعّد إجراءاتها وخطواتها لرسم مشاهد الحياة التي عاشها الشعب العربي الفلسطيني في أعقاب النكبة عام 1948 التي جعلت فلسطين مراحاً وملاذاً ليهود العالم على اختلاف جنسياتهم وقومياتهم بتوجيه وإلزام بالقوة من الحركة الصهيونية/ التلمودية، وبمساعدات مالية سخية، وسياسية لوجستية من قبل الدول الأورو/أمريكية.

توجهاً مع ما تقدم ستفترض الدراسة مبدئياً أنّ المشاهد التي تزمع رسمها وتكوين جبلّتها ستكون حاملة وجامعة لمعاناة الشعب الفلسطيني اعتماداً على القصة المختارة: من يكتب النهاية؟

إذاً: منهج تحليل المضمون يُكمل مهمته في انتقاء المشاهد التي تشكّل أساسها ما بين أسطر القصة، وما حوت من أحداث ومعطيات، وستلوح الدراسة إلى معاناة الشعب الفلسطيني كما تقدمها كلمات الكاتب.

وفي التلويح ذاته إشارات إلى أقلام فلسطينية: روايات، مقالات، دراسات، شعر، رسمت صوراً متعددة الألوان والمضامين لمعاناة الشعب الفلسطيني في تشرده المفتوح على العديد من التحديات والصعوبات... لكنها رسمت صورة واحدة جامعة للفلسطينيين: حق العودة.. ذلك هو مستقبل فلسطين.

وهذا معناه في تحليل المضمون، وهو يقلب صفحات القصة، أنّ المعاناة واحدة لدى الأجيال الفلسطينية المتعاقبة من تاريخ النكبة، وإلى زمن وأوقات مفتوحة على المستقبل حتى الظفر بالعودة وبلوغها.

ولاشك بأنّ مسألة العودة التي نلاحظها في مشاهد من القصة، وبين أسطرها كانت أيضاً تعبيراً عن الاستمرار الثقافي في وحدة الشخصية الفلسطينية. ومن موقع مسألة العودة في حياة الفلسطينيين، سيكون الأدب الفلسطيني، ومنه قصة صاحبنا أبي حيدر ألف باء النضال الفلسطيني، في كل فلسطين وخارجها بدءاً من الداخل الفلسطيني، ومروراً بالضفة الغربية. وغزة هاشم، والمخيمات، وانتهاء بالأقطار العربية التي توجد فيها مخيمات فلسطينية، وفي أنحاء مختلفة من العالم.

ولاشك أيضاً بأنّ الأدب الفلسطيني وهو يوظف بنجاح حق العودة إلى فلسطين، يضع في خلده الدروس المستفادة من كل ما قدمته الأجيال الفلسطينية من فداء وتضحيات غالية الثمن، مشفوعة ومقرونة بالصبر والألم، وحلم فلسطين الأرض،

والمسكن، والذكريات، والتاريخ، والتراث، ألم تقل لنا القصة في أحد مشاهدها: "لقد قطع رأس الأفعى... إلا أن الأذناب باقية يا بني(7)".

في منهج تحليل المضمون:

مادامت الدراسة اختارت منهج تحليل المضمون للقيام بمهام تحليل النص الأدبي المتمثل في قصة: "من يكتب النهاية؟" فإنها تؤكد أنها لن تذهب في تقديمه أكثر مما تحتاج إليه في مهمتها وفي سياق ما يلزم من آلياته البحثية التحليلية في تحليل النص المختار، ولنقل مباشرة: إنها مقتطفات من القصة موضوع الدراسة.

وسيحاول منهج الدراسة استنطاق تلك المقتطفات ليقول عن معانيها على النحو الذي يقول عنها الشارع الفلسطيني بأحيائه، وقراه، ومدنه، وكما يطلق هؤلاء جميعاً على معاناتهم وهمومهم.

وعن سؤال لماذا منهج/ اتجاه تحليل المضمون لأنّه من وجهة نظر الدراسة من أهم المناهج الاجتماعية/ الأنثروبولجية في وضع المعاني السليمة على الظواهر البنائية التي يدرسها داخل النص المختار من قبله، ولأنّه يتقاطع مع علم المستقبل في كثير من القضايا.

إنّ انطلاق الدراسة من صحة اختيارها لمنهجها، يجعلها تذهب إلى الأنثروبولوجيا الثقافية التي عرفت جامعياً/ أكاديمياً بنجاحها في إعادة المعاني الصحيحة للظواهر التي تجدها داخل النص، وهي المعاني التي يطلقها الناس في غدوهم ورواحهم.

والمنهج في حالته هذه يبعد مسألة التخيل في إعطاء هذه الظاهرة أو تلك المعاني التي يختارها منطق الرغبة.

وتؤكد الدراسة أن اختيارها لمنهجها حصيلة الخصائص التي يتصف بها، وأهمها الموضوعية وتنظيم الوقائع، ومن ثم توصيفها بناء على وظائفها البنائية، واعتماده الكم، والمشاهد بوصفها إجراءات آلية ومشتركة بينه، وبين علم المستقبل. كما أنه يتعامل بحيادية مع موضوعاته التي يختارها للدرس والتحليل، وقول المعاني على الظواهر البنائية الموجودة داخل النص، لأنّه في الأساس يقف على مسافة واحدة من الظواهر، وما حملت من معان، وما قيل عنها من آراء ووجهات نظر.

وعلى الرغم من علو مكانة منهج تحليل المضمون في الفكر الاجتماعي والأدبي الأورو/ أمريكي إلا أنه على حد قول ما دلين نصر لا يزال ضعيف الاستعمال في الفكر الاجتماعي العربي، وخاصة في أقسام علم الاجتماع والدراسات الأنثروبولجية، كما أنّ تطبيقاته لا تزال نادرة."8"

وتكمل مادلين نصر رأيها في منهج تحليل المضمون قائلة: "فإنه يعتمد على النصوص المكتوبة بكل مكوناتها من مضامين ودلالات، ومؤشرات وحتى اتجاهات(9)- كما يوجه إليها الأسئلة التي تتحلى بطابع وخصوصية الاحتمال، ويثير أمامها الفروض بقصد الإجابة والبرهنة عليها انطلاقاً من قاعدة أنثروبولوجية منهجية.

هب أن سائلاً يسأل، ولماذا تحليل المضمون في قصة صغيرة لا يتجاوز عدد صفحاتها أكثر من تسع صفحات؟

وتمسكاً بالحيادية، والابتعاد عن منطق الرغبة الذي أكدت عليه هذه الدراسة، فإنها تترك الإجابة عن هذا السؤال لمادلين نصر وهي المعروفة جامعياً/ أكاديمياً بأنها نجحت في دراساتها التي اعتمدت تحليل المضمون الذي يتصف من وجهة نظرها بالميزة الآتية: "إنه يسمح للباحث باكتشاف أمور جديدة"

قصة من يكتب النهاية:

إنه سؤال فلسطيني بامتياز لأنّ في هذه النهاية قدر الشعب الفلسطيني، أي الظروف الموضوعية والذاتية التي تحيط بالقضية الفلسطينية على المستوى العربي والدولي. وكأن هذا السؤال يقول لصناع الكيان الصهيوني لقد قمتم بفعلتكم الشنعاء بإقامة الكيان الصهيوني على حسابنا نحن شعب فلسطين. وكانت هذه البداية. ولكن نسيتم أنّ النهاية ستكتب البداية الجديدة... أليس هذا إعلان التاريخ وحقائقه الموضوعية والذاتية. فالبداية الصهيونية العالمية خاطئة، وضالّة وقاصرة لأنها تُعاند التاريخ، والتاريخ لا يعاند.

ولذلك فإنّ بداية الكيان الصهيوني "إسرائيل" ستكون رهن نضال الشعب الفلسطيني من مبدأ تاريخي ومنطقي يقول: "لا يضيع أي حق إذا كان وراءه مطالب" وهذا الحق سيكتب نهاية جديدة للكيان الصهيوني، وبداية جديدة للشعب الفلسطيني.

وتجيب الدراسة غداة لحظات عن سؤال هاشم رشيد في قصته: "من يكتب النهاية؟" انطلاقاً من تصور مستقبل فلسطين، استناداً إلى قاعدة علم المستقبل ودراساته المستقبلية: الماضي يوجد في الحاضر، والحاضر والماضي يوجدان في المستقبل، لأنّ المستقبل له ماض وحاضر.

وسنرى إن كانت هذه القصة قادرة على أن تقدم مشاهد من الماضي الفلسطيني ← وحاضره ← ومستقبله ←. أي حقائق الحياة الفلسطينية في تاريخها الطويل الممتد من الأمس البعيد.. إلى اليوم. الشعب الذي قام بتعيين هذه المشاهد: جيل وراء جيل، وفكرة تاريخية، وراء فكرة تاريخية.

وبداية سنلاحظ في هذه القصة مشاهد من الماضي الفلسطيني وحاضره المتمثل في كثرة المخيمات، وفي الشتات المنتشر في أنحاء متعددة من العالم. ولكن ما هي هذه المشاهد، وما تريد أن تقوله للتاريخ.. للعالم.. للقارئ العربي؟

وفي هذه اللحظة من مشوار الدراسة مع القصة موضوع الدرس يأتي سؤالها عما إذا كانت حمالة ومصورة للمستقبل الذي يتعين في عودة الشّعب الفلسطيني إلى فلسطين.

وتتوارد المشاهد عندما يحدثنا الكاتب علي هاشم رشيد عن قضاء "محمود ووالده ذلك اليوم بليلته في هذه المدينة.. وعاش في انفعالات متتابعة مذهلة، وعرف أنّ حياته في ذلك المخيم لم تكن كل ألوان الحياة.. وأن وراء حدود ذلك المخيم دنيا أخرى غير دنياه.. وهكذا بدا له أنّه في مشكلة لا يجد لها

حلاً، ونهض في نفسه سؤال يبحث عن جواب(10).

وتلاحظ الدراسة في هذا المشهد الصور الآتية:

1- إنّ الحياة في هذا المخيم لا تحمل كل ألوان الحياة لأنّها مرحلة انتقالية في حياة الشعب الفلسطيني.. والمرحلة الانتقالية عادة كثيرة التغير والتبدل بفعل فاعل؟

2- وهذه الصور موجودة بل ساكنة في ضمير وذاكرة الشعب الفلسطيني، وهي شاهدة على هذا العصر.

3- المخيم شاهد عصر على الشتات الفلسطيني، ومعاناته في هذا الشتات.

ويسأل الطفل محمود أباه... وفي سؤاله سؤال للعالم أجمع، وبالتحديد لمن كان وراء النكبة: "لماذا نسكن المخيم يا أبي(11).

سؤال مشروع فيه ماض ـ وفيه حاضر، وفيه مستقبل. هو سؤال الأجيال الفلسطينية..حتى هذه اللحظة.. واللحظات القادمة؟

ويستنهض الكاتب الطفل... الجيل الجديد ليعاود طرح أسئلته... "وفي نفسه سؤال يبحث عن جواب..(12).

إنه ولاشك في ذلك السؤال الفرض، حيث يجد فيه منهج تحليل المضمون أحد إجراءاته المنهجية لذلك سيتابعه بأسئلة فرضية مكملة وداعمة للمنهج لأنها في الأساس أحد إجراءاته، حتى نرى المشهد الفلسطيني، كما أسلفنا، بماضيه وحاضره ومستقبله، ولحظات جدلية التداخل بين أزمنته.

إذاً: فإنّ سؤال الطفل يأتي بقوة التنشئة، والاستمرار الثقافي الذي يقول بقوة الحقائق المتعينة على الأرض. بقوة النكبة وتوابعها، مثل قيام العصابات الصهيونية التلمودية بتهجير أهل فلسطين من مساكنهم، ومدنهم، وقراهم، ومزارعهم. وهذه الحقائق بدت في "..هذه الأكواخ لمحمود، وكأنّها لا تختلف كثيراً عن تلك القبور التي مر بها في ظاهر المدينة..(13).

ويأتي الطفل الجواب من أبيه ، ونحن معه: القارئ والباحث بقوله: "إننا نعيش في المخيم لأننا فقدنا المدن التي كانت تضمنا في فلسطين.. ونحن لا نحتفل بمباهج شهر رمضان لأنّ كل أسباب البهجة خلّفناها هناك في الوطن.. بل إنّ شهر رمضان يثير في نفوسنا ذكرى أليمة، إذ يذكرنا بيوم خروجنا مشردين من مدينتنا، ولم يكن خروجنا عن ضعف في عزائمنا أو تقاعس عن أداء الواجب.... ولكنها الخيانة يا محمود ألا تعرف أننا من الرملة...(14).

ماذا يعني فقدان المدن الفلسطينية.. السؤال/ الجواب: يعني أننا نعيش في هذا المخيم بقوة السلاح الصهيوني، والمؤامرة الدولية التي تمثلت بالوعد المشؤوم الذي سمي بوعد بلفور، والخيانة في الداخل والخارج، إنّها خيانة مركبة من أطراف عدة، ممكن وصف أصحابها بالعملاء.. وهذه خلاصة من خلاصات تحليل المضمون.

والخلاصة الأهم يتضمنها قول الأب لابنه محمود "... ألا تعرف أننا من الرملة".

حديث الذاكرة والهوية الفلسطينية. فالرملة شاهدة متعينة على الأرض بشوارعها، ومساكنها، ومساجدها، وكنائسها منذ مئات السنين. والشاهد الحاضر يقول: إنّ فلسطين لشعب فلسطين وليس لأحد سواهم. قول لا يقبل لوي حقائق التاريخ وتغييبها عن الأرض "ألا تعرف أننا من الرملة"؟

هذا الشاهد فيه جدل التعامل بين الماضي، والحاضر، والمستقبل وتتوضح هذه العلاقة الجدلية بقوة وقع النكبة في ماضيها، وحاضرها ومستقبلها، وما أسسته من حوار/ منولوج داخلي في شخصية الفلسطيني الذي يعبر عنه الحوار الداخلي للكاتب: "لقد كان يفكر في هذا المصير الذي آل إليه.. ويجمع في ذهنه العوامل المختلفة، والأيدي التي صنعت هذا المصير، ثم يقول في نفسه في حقد مرير.. الخونة (15) ويوصل تحليل المضمون هذا المشهد بتعييناته مع مشهد آخر يكمله، ويغني حواره الداخلي بقوله "... إن نفس العوامل التي صنعت هذا المصير لا تزال تغل يديه عن السير في تحقيق تلك الآمال...(16).

وسؤال الواقع الفلسطيني يقول: نعم إن العوامل التي أدّت إلى النكبة لا تزال هي..هي، وهي حاملة محدداتها وشروطها.. وإن هذه العوامل شكّلت "... الصيرورة إلى المخيم(17).

ويهمس تحليل المضمون في آذاننا إن في هذا المشهد رسائل لا تتوقف من جيل فلسطيني.. إلى جيل فلسطيني آخر خاتمتها أن خروج الشعب الفلسطيني من أرضه لا يعني إطلاقاً الخروج من تاريخه... من حقائقه التاريخية والتراثية... والذكريات، والأدب الشعبي. وعلى العكس من ذلك يؤدي إلى الارتباط العضوي المصيري مع هذه الأرض وتاريخها...

وفي القصة أسئلة تعيد إنتاج نفسها على نحو وآخر تظهر بسؤال رئيس: "ترى أهذه هي النهاية؟ أم أنها مقدمة لنهاية أسوأ وأشد فظاظة؟ ."18"

لاشك إنه حديث الأجيال للأجيال. لكنه يريد أن يقول: إنّ أسباب ضياع فلسطين لا تزال موجودة ولذلك لابد أن نراها دائماً بعين مستقبلية. وثمة فطنة في هذا القول... هي فطنة مناضل استخلصها من معاناته، وتذكر الواجب تجاه ولده.... الجيل الفلسطيني الجديد. هو" تذكر حي.. هذا الجيل الذي من أجله يحيا هذا الأب وآباء آخرون(19).

وفطنة أخرى تُحسب للكاتب نلمسها ونشعر بها وهو يسقطها على الأب بطريقة كاتب القصة المتميز، وتأكيده أنه من الجيل الفلسطيني الذي عاش القضية الفلسطينية من بداياتها ـ وهو في عز شبابه وشكلت له الدرس المستفاد بوصفه ابن النكبة بكامل محدداتها السياسية والعالمية والحضارية والثقافية. وما حملت من جرح غائر في الجسد الفلسطيني.

فلسطين هذه الواقعة القومية العربية وتعينها في مشاهد من قصة علي هاشم رشيد، يخبرنا عنها منهج الدراسة إنّها ماض تعيش في الحاضر الفلسطيني، وهذا الحاضر يعيش في ماضيه ومستقبله.

ثلاثة أزمان فلسطينية تتداخل جدلياً في ما بينها بحكم التأثير والاعتماد الوظيفي القائم بينها، المتضمن في صيرورة التاريخ واستمرارية الثقافة الفلسطينية، والحق الخالد في العودة.

حسبنا أن التداخل بين الأزمنة الفلسطينية يتعين في معادلة يقولها لنا علم المستقبل ودراساته المستقبلية في القرار التاريخي للشعب الفلسطيني، كما أسلفنا في المشهد الآتي: "لا... لن تكون هذه نهاية شعبنا.. لكنّها ستكون نهاية الذين أرادوا له الفناء(20).

وانطلاقاً من رأي علم المنطق بأنّه يجب التفريق بين واقعة موضوعية، وتعيين لهذه الواقعة نلاحظ أنّ الكاتب يحاول تجسيد هذه الواقعة في أثناء التنقل من المخيم إلى المدينة، وخلال ركوب السيارة التي أكل عليها الدهر وشرب، حيث لا سقف لها "يحمي ركابها من برد قارس، أو مطر منهمر أو شمس محرقة [....] ولا تسل عن الكوارث إذا ما انقلبت السيارة بحملها [....] وجد الأب له ولابنه موضع قدم بين هذه الأجسام المتلاصقة [....] قفز الراكبون من السيارة ينفضون ما علق بثيابهم من تراب، ويمسحون ما غطى وجوههم ورؤوسهم من غبار(21).

ويسكن هذا المشهد في سمعنا: ترى أليس ما رأيناه من لقطات وصور عن معاناة الرحيل - والهجرة واللجوء؟. وفي هذه الصورة مناظر للوقائع المتعينة في الحياة الفلسطينية. كل هذا تم بفعل فاعل: الصهيونية العالمية التلمودية، والخونة، وحكام أوربا، والولايات المتحدة الأمريكية. ويحيلنا منهج تحليل المضمون على مقولة علم المستقبل على لسان أحد رواده: برتراند ده جوفينيل "إنّ رجال الدولة الذين يتحملون المسؤولية عاجزون عن الاعتراف بأنّ النهاية هي بداية فقط(22).

ويجيبنا الكاتب علي هاشم رشيد بفطنته وتجربته ومعاناته: "لا... لن تكون هذه نهاية شعب.. ولكنها ستكون نهاية الذين أرادوا له الفناء(23).

وأهم ما في هذا القول للكاتب من وجهة نظرنا قرّاءً وباحثين محللين مهمتنا وضع المعاني الصحيحة على المفاهيم أن نضع النهاية في جدل لا يتوقف أبداً بفعل وقوة النضال الفلسطيني الذي يشكل صيرورة لهذا الجدل. فالنّهاية التي انتهت إليها فلسطين في أعقاب النكبة تتحول إلى نهاية أخرى بفعل قوة تمسك وإيمان الشعب الفلسطيني بقضيته ونضاله في سبيلها - وهي أنّ نهاية الكيان الصهيوني... هي بداية جديدة لشعب فلسطين، يوم يعود إلى أرضه، ويمارس استمراره التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، ويصبح واقعة موضوعية متعينة على أرضه.

النتائج التي خلصت إليها الدراسة:

إنّ الرسالة المتبادلة بين والد محمود وصديقه في المدينة، يدعوه فيها إلى حضور احتفال بتلاوة قصّة المولد النبوي في ليلة القدر.. هي في حقيقتها مستوى من مستويات التواصل بين أبناء القضية الفلسطينية من الأمس.. إلى اليوم.. وعلامة على الاستمرار الثقافي المتمثل في رمز من رموزه: "قصة

المولد النبوي في ليلة القدر" وحضوره في الشخصية الاجتماعية/ الثقافية الفلسطينية. والمعروف أنثروبولوجيا أنّ الاستمرار الثقافي لازمة للشخصية الاجتماعية حتى تحافظ على معالمها الرئيسة.وعلى هويتها.

ألم يقل لنا ابن خلدون: إنّ الإنسان ابن عوائده، أي أن الثقافة تُشكل الشخصيات الاجتماعية، على حد تعبير فرانس بواس(24). كما أنّ حديثه عن أم محمود وامتلاكها خمس دجاجات، واعتمادها على ما تبيض كل يوم لتشتري الزيت وحوائج أخرى، وإمساكها عن تذوق طعم البيض.. الخ من دلالات ومؤشرات الصبر الذي عرفت به الشخصية الاجتماعية الفلسطينية. وأحد معاني الاكتفاء الذاتي الذي عاشه سكان المخيمات الفلسطينية. ولا يفوت الدراسة مشهد البطالة الذي رسمه الكاتب على لسان الأب وهو يقول لزوجته عندما دعته لشراء ثوب لابنه محمود: "ومن أين ثمن الثوب، ولم أعمل يوماً واحداً طوال شهر رمضان(25)."

... المشهد الذاكرة الذي يربطه بأرضه، لأن الأرض الفلسطينية لا تفارق ذاكرته،كأنها تقول له: بالأمس كنت أستقبل العمالة من الأقطار العربية الشقيقة المجاورة واليوم.. يوم المخيمات لا تجد عملاً لك.

ولعمري أليس الذهاب إلى المدينة يعني في جوّانيةِ الكاتب الذهاب إلى فلسطين التاريخ... والثقافة... وممارسة حياته باطمئنان مستنداً إلى ذاكرة مربوطة في الأرض. الذهاب إلى فلسطين يعني العودة إلى الديار... ولذلك ترى الشّعب الفلسطيني يعبر عن هذه العودة في حياته اليومية بالانتفاضات..ورمي الحجارة... وبالكلمة..ويوم الأرض لأنّ المخيم عنده أشبه بالسجن الكبير. كما أن رؤية الأم ذهاب ولدها إلى المدرسة، ومتابعة العلم والمعرفة، بأنّه الطريق الصحيح إلى انتصار القضية الفلسطينية. وهذا معناه أنّ على الشّعب الفلسطيني الاستمرار في نضاله وبلا هوادة ـ إلا ببلوغه تجاوز الأسباب التي أدّت إلى النكبة.

وفي مشهد/ نتيجة قال الكاتب على لسان الأب: "..لقد قطع رأس الأفعى.. إلا أنّ الأذناب باقية يا بني. وسنعود إلى مباهج رمضان في مدينة الرملة البيضاء يوم نسحق الأذناب ـ (26)

هؤلاء هم يكتبون النهاية/ البداية... وهم حقيقة صناعها... أليس الجيل الذي يعد نفسه ليكون أرضاً وسنداً للأجيال القادمة هو من يصنع النهاية، وهو طوال حياته يصرخ في داخله:

زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون "وإذ قررت هذه الأم أمراً فقد أمسكت عن تذوق طعم البيض. كما حرصت على الحد من إنفاق ما يتجمع من ثمنه فتطفئ السراج مبكرة، وتقتصد في استعمال عيدان الكبريت... وتستغني عن الزيت ما أمكن ذلك دون أن يشعر الزوج بما يحدث... وكلما تجمعت القروش في العلبة الصغيرة أحست الأم أن أمنيتها قريبة التّحقيق(27).

إنّها ولا شك بذلك، خلاصة لمسألة التّساند الوظيفي النضالي القائم بين

الأجيال الفلسطينية، وصيرورة التواصل على طريق العودة إلى فلسطين المستقبل. لقد جاء الوقت الذي يجب علينا فيه أن نتحمل المسؤولية، ونعترف أنّ النهاية هي بداية.. ذلك قدر فلسطين.

الهوامش:

(1) علي هاشم رشيد- رصيف الدموع- دار ممفيس- القاهرة- 1960

(2) المرجع السابق- ص128.

(3) المرجع السابق- نفس الصفحة.

(4) المرجع السابق ص134.

(5) المرجع السابق ص11.

(6) المرجع السابق ص10.

(7) المرجع السابق ص132.

(8) د- عزا لدين دياب- التحليل الأنثروبولوجي للأدب العربي- الرواية السورية أنموذجا- سلسلة دراسات – رقم(10) إتحاد الكتاب العرب –دمشق - 2010- ص60- 61

(9) د – مادلين نصر – التطور القومي العربي في فكر جمال عبد الناصر 1952 – 1970 دراسة في علم المفردات – مركز دراسات الوحدة العربية- لبنان- بيروت - ص138.

(10) علي هاشم رشيد –المرجع السابق ذكره –ص131

(11) المرجع السابق.

(12) المرجع السابق.

(13)- المرجع السابق.

(14) المرجع السابق ص132.

(15) المرجع السابق ص127.

(16) المرجع السابق ص128.

(17) المرجع السابق ص128.

(18) ؟؟؟

(19) المرجع السابق ص128.

(20) المرجع السابق ص 129.

(21) المرجع السابق ص 128 – 129.

(22) د- جورج طعمة –د- سعد حافظ:الدراسات المستقبلية وتحديات العصر(عرض تحليلي ونقدي) –دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق - 1988- ص30.

(23) المرجع السابق ص – 128.

(24) آدم كوير – الثقافة - التفسير الأنثروبولوجي – ت: تراجي فتحي – عالم المعرفة – العدد349- مارس – 2008 – الكويت –ص 60- 61.

(25) – علي هاشم رشيد –المرجع السالف ذكره – ص 125.

(26) المرجع السابق ص132.

(27) المرجع السابق ص - 124.

□□

الرواية مسرحاً للتحول الفكري والسياسي

رواية "الحادثة" أنموذجاً*

□ د. فوزية زوباري

تمهيد:

على الدرب التي مهدّها الأوائل من النهضويين التنويريين، مثل فرح انطوان وفرنسيس المراش، وعلى آثار خطاهم، في المحاولات الروائية المعبأة بالأفكار التنويرية والنهضوية؛ التي أثقلت النص الروائي، سار من آتى بعدهم من أصحاب المشاريع الفكرية والسياسية، فحمّلوا أعمالهم الروائية أفكارهم، وهمومهم القومية فكانت العروبة قضيتها الأساس. من هذه الزاوية، نتناول رواية "الحادثة" لصدقي إسماعيل، الكاتب والروائي الذي ينتمي إلى جيل أرّقه الهّم الوطني والقومي العروبي، فحاول جاهداً، فكراً وعملاً، أن يسهم في حركة النضال القومي، ولاسيّما أنه ابن اللواء السليب؛ الذي كان له شرف قيادة حركة النضال القومي العربي مع زكي الأرسوزي.

التصميم الهندسي للرواية:

"الحادثة": ثلاثية روائية، كما أُعلن عنها على صفحة الغلاف. وهي أخر عمل طبع للروائي الراحل بعد اكتمالها، إذ كان قد نُشر منها جزءان ضمن مؤلفاته الكاملة، الصادرة عن وزارة الثقافة في دمشق، كان آخرها الجزء الخامس الصادر عام 1982.

الفصل الثالث، كما وُسم صراحة، الأخير والجديد، كان بعنوان "الماضي"،

* إسماعيل (صدقي)، الحادثة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، وزارة الثقافة، 2007

وتضمن سبع عشرة وحدة تُوجت بعناوين محددة؛ تراوحت بين اسم العلم، ومفردات معرفة أو نكرة، في حين لم يحدد الفصلان الأول والثاني صراحة، بل جاءت الوحدات البنائية لهما متتابعة ومرقمة من 1 – 21. تمايزت الوحدات من 1 – 9 بعناوين جاءت على شكل جمل طويلة أو صيغ سؤال، بينما تلتها الوحدات من 10 – 21 مكتفية بالترقيم من دون أن تحمل أي عنوان.

بنية الرواية:

اتخذت الرواية من مدينة حلب فضاء روائياً لها، منذ بدايتها وحتى الوحدة السابعة. وكانت شخصية توفيق؛ الطبيب الدمشقي، هي الشخصية الرئيسة، إذ كان يعمل في حلب في بداية حياته المهنية، ويرتبط مع شخصية الغانية الثلاثية الأسماء (سلمى – سوسن – سهام) من جهة ومع محمود المعلم، وحاكم حلب العميل للاستعمار الفرنسي، بعلاقة ظاهرها الصداقة، وباطنها الصراع على جسد الغانية. هذه العلاقة التي تقوم مكان الحبكة في الحكاية، تنتهي بإقصاء سلمى "الفتاة الماجنة" عن مرابع اللهو ومحافل الحياة العامة، تحت ذريعة الاستشفاء من مرض خبيث، كان لتوفيق اليد الطولى في هذا العمل إثر تصديقه تقريراً طبياً كاذباً "بوصفه طبيباً" يثبت مرضها. وتنتهي هذه العلاقة بمغادرة توفيق لمدينة حلب عائداً إلى دمشق، حيث "المنزل الأبوي".

وعلى الرغم من تنامي السرد حول حكاية توفيق ومغامراته، ثم زواجه من ليلى؛ التي ارتبط معها بقصة حب انتهت بالزواج، لم يمنعه من الاستمرار في علاقاته الجنسية الجانبية، فقد ظهرت شخصيات جديدة إلى جانب شخصية توفيق كانت تهمّش دوره أحياناً، أو تسير معه جنباً إلى جنب أحياناً أخرى، أو تتقدمه في كثير من الأحيان كما حدث في الفصل الثالث ولاسيما بظهور شخصية "زياد السياسي"، فتنعطف الرواية انعطافاً ينوء تحت ثقل السياسي الذي يسيطر بقوة على عالم القص، وينقسم الرواية إلى قسمين يجمعهما خط مركزي يمتد من بدء القص وحتى نهايته، ويتمثل بصوت الراوي الوحيد الذي تنشطر ذاكرته في انفتاحها إلى: شطرٍ يرصد تحولات شخصية توفيق وتطوراتها حتى النهاية، ندرجه تحت القسم الأول، وشطرٌ يرصد تطورات الواقع السياسي السوري وتحولاته في مرحلة زمنية تعود إلى الخمسينيات من القرن المنصرم، وندرجه تحت القسم الثاني، إذ ينوء السرد، في هذا القسم، تحت وطأة السياسي بامتياز ليتحول، في أحيان كثيرة، إلى ما يشبه "المقالة السياسية" على حد تعبير نبيل سليمان[1] أو إلى ما يشبه الخطاب السياسي الذي يكشف عن رؤية الكاتب الخاصة المنطلقة من منظوره الشخصي إلى بلده وواقعها. وينهض النص الروائي، في المقابل، محمّلاً بتلك الرؤية التي تمثّلها الكاتب في

[1]– نبيل سليمان من مقدمته "هذه الرواية" للحادثة، ص 13.

فضاء زمني يعود إلى السنوات الأولى من الحكم الوطني لسورية، ليشمل مسيرة الحكم والأحزاب السياسية الأخرى التي تتفاعل في خضم الواقع السياسي المتزامن مع الأحداث المحلية والإقليمية، مفضلاً أن يغيّب عن نصه الروائي أسماء مرجعية بعينها، كان لها وقعها المحلي المؤثر والفاعل في تاريخ البلاد في تلك الآونة. ربما أراد الكاتب أن يحيّد نصه عن مباشرة الواقع، والهروب إلى التخييل المحرّك لأحداث القص عموماً. إلا أن تلك المباشرة كانت تفرض نفسها بقوة على النص، ولاسيما حين مقاربة الكاتب للواقع السياسي، كما تفرض نفسها على أسلوب السارد، في تلك البقعة، فتقصي السرد، وتقصي الخيال وتنفيه بعيداً.

سنتوقف إذن، وكما بيّنا منذ البداية، عند المحطات المثقلة بالفكر السياسي، التي كان لها دورها المهيمن في الحادثة، كما كان لها حضورها الساطع في صفحاتها، ونلخصها في محورين:

المحور الأول: الصحافة:

كان حديث الكاتب عن الصحافة السورية في بداية تشكل الدولة بعد الاستقلال ميداناً مناسباً لظهور آرائه السياسية، وذلك لطبيعة الدور الذي تقوم به هذه الصحافة، ولطبيعة الكاتب المتشبعة بالروح القومية التي بعثها الأرسوزي في جريدته "العروبة"؛ هذه الجريدة التي لعبت دوراً تبشيرياً وريادياً بالنسبة إلى نشر الفكر القومي العروبي، وكانت مثالاً يحتذى فيما يجب أن تقوم به الصحافة العربية عموماً، والسورية خصوصاً في هذا المجال؛ إضافة إلى طبيعة المرحلة التي مرّت بها البلاد، وكانت تتطلب شحذاً دائماً للفكر القومي العروبي.

نوجز في نقاط محددة، رؤية الكاتب للصحافة السورية آنذاك كما نقلها السارد، مصدر المعلومات الوحيد في الرواية:

- كانت تعني الصحافة السورية في تلك الفترة "الاستباحة"، لا لأنها من المهن الحرّة، بل "لأنّ الظروف السياسية كانت مواتية، والصحافة أكثر الأعمال ارتباطاً بالسياسة" **(156)**

- نهضت هذه الصحافة برعاية سفارات الدول الأخرى المعنية بشؤون البلد، والتي "ما تزال ترعى الكثير من رجال الصحافة المرموقين"، ولا يخلو هذا الكلام من اتهام مباشر لنزاهتها.

- تخفي هذه الصحافة الحقائق عن جمهور قرائها، وتتستر على المذنبين، بغية استثمار هذا الأمر مقابل مكاسب مادية "تستطيع أن تسوّي جميع الأمور" **(169)**.

- لجوء كثير من الصحفيين إلى اختلاس أفكار الآخرين ونشرها بتوقيعهم؛ وهذا ضرب آخر يدخل في خانة عدم النزاهة التي تصل إلى السرقة.

- التستر على نشر الفضائح من قبل شخصيات مرموقة، سياسية كانت أم غير ذلك. وفي هذا التستر إخفاء للحقيقة عن

الجماهير ومجانية صريحة ولا أخلاقية لدور الصحافة التي خلقت من أجله.

ــ تجنيد القلم الصحفي في ميدان ابتكار أشكال بارعة من الثناء لتحقيق الشهرة مقابل المال. وهذا ما سماه السارد بـ "الدعاية المبطّنة" التي تقف وراءها ينابيع الارتزاق.

بناء على هذه المعطيات، فقد دخلت الصحافة، في تلك الآونة، خانة "أسهل الطرق للكسب"، ولو كان كسباً غير مشروع، فابتعدت عن غايتها الأساس بوصفها عملاً فكرياً منشوراً ومتوفراً للجميع، وانحرفت عن طريقها الذي خُلقت من أجله، وهذا أفضى إلى التضليل المؤدي إلى التخريب. وكان تحوّل الصحافة عن مسارها الصحيح هدماً للآمال، في بداية مرحلة جديدة واعدة من تاريخ البلاد، ولاسيما، على الصعيد القومي العروبي.

لقد خلق الروائي من توفيق شخصية "سوبرمان" قادرة على القيام بما يعجز عنه آخرون. وعلة ذلك، كما ادّعى السارد، هو "فرط حيويته". لقد استطاع توفيق أن يجمع بين دراسة نوعية؛ تتطلب تفرغاً كاملاً مثل دراسة الطب، وبين الوظيفة الحكومية "من دون عمل يذكر"، والصحافة؛ في آن واحد. إذ كان لديه "فراغٌ كبيرٌ من أجلها" لأنها كانت "مهنة أكثر مجانية من الوظيفة". وبالنتيجة، كانت هذه الشخصية المشجب الصلب الذي علق عليه السارد، ومن خلفه الروائي، نقده للصحافة بوصفها مهنة تصلح للارتزاق وانتهاز الفرص، وللبطالة المقنعة في دوائر الدولة "موظف وراتب من دون عمل"، ثم نقده لطبيعة الاستغلال والانتهازية المتأصلة في نفوس كثير من البشر من أمثال توفيق. هل هو الاقتصاد في عدد الشخصيات، أم أنها المبالغة في رسم الشخصية وتكثيف النقد حولها ؟

المحور الثاني: محور الأحزاب السياسية:

ــ الحزب الشيوعي السوري: ستكون شخصية زياد الحامل الأساس لأفكار الحزب الشيوعي السوري في تلك المرحلة.

قلما يترك السارد الفرصة لزياد ليحدثنا مباشرة عن نفسه، وعن أفكاره وآرائه. وإذا حدث ذلك، وترك له حرية الحوار مع غيره من الشخصيات، فإنّ ظلال الكاتب سرعان ما تبدو خلفه ملقنة وموجهة.

سنحاول أن نجمع هذه الآراء في نقاط محددة، نرفدها بالشاهد كما جاء في صفحاته الأصلية:

ــ يحدد السارد "الشروط التي تجعل المرء شيوعياً"، ويلخصها في: الفقر، حب الإنسانية، الحقد الطبقي، الظلم الاجتماعي. وأن يكون المنتسب من "الطليعة الواعية التي تجسد الثورة في حقيقتها، هذه الطليعة التي "فهمت النظرية بتفاصيلها، وحفظت النصوص .... وتمثلت، بموضوعية حاسمة، جميع الشروط التي تتحكم بكل مرحلة من مراحل النضال الثوري". **(186)** وهذا يعني أن يكون المرء "حزبياً بكل معنى الكلمة" لأنّ "الشيوعي الحقيقي هو

ظاهرة فذة، ليس في حياة الحزب فحسب، بل في تاريخ البلاد كلها. **(186)**

ـ إن الصفة البارزة للحزب تتجلى في "التنظيم"، في حين يتصرف الآخرون بـ "فوضى وارتجال لا يفسحان مجالاً لأية بصيرة واعية" **(186)**. ويفسر هذا التنظيم، التراتبية الحزبية؛ التي تتطلب ثقافة ووعياً وفهماً للنظرية الشيوعية بتفاصيلها.

وإذا ما توفرت هذه الشروط في الحزبي، وتمكنّ من امتلاك الثقافة العقائدية الكافية، فإنّ ذلك "يجعله قادراً على النقد الذاتي في حدّه الأدنى".

يتنامى السرد، ليقترب من شخصية زياد أكثر، فيبرز أخلاقياته، وثقافته السياسية من خلال مواجهاته مع رفاقه غير الحزبيين، وفي دفاعه عن مبادئ الحزب، وفي تعرضه للسجن مقابل موقفه العقائدي، ويخلق من هذه الشخصية أخرى تجمع بين الواقع والمثال، لتكون في مستوى قادر على توجيه النقد إلى الحزب من خلال المسائل الآتية:

- الأخطاء المتكررة التي ترتكب بالنسبة إلى النظرية.
- تستّر الحزب على كثير من أفكاره النظرية. فالشيوعيون "الذين يمثلون نظرياً أبلغ صورة لتفسير التناقضات، "قد صيّروا العقول، بمواقفهم العملية التي لا تفتقر إلى مبرراتها فحسب، آية في الانسياق مع المصادفة التي لا تفهم"**(187)**
- التطبيقات العملية الخاطئة التي يمارسها الحزب مثل: "الالتفاف حول بعض الزعماء الوطنيين، الذين كانوا في الواقع نماذج للرأسمالية أو الإقطاعية العديمة الأخلاق، "ومنهم من لعبوا أدواراً سياسية شائنة في عهد الاحتلال"**(188)**، وهذا سلوك يجانب الصواب.
- مواقف الحزب الغيبية وغير المنطقية؛ بعيداً عن كل جدلية ممكنة. **(188)**.
- تضارب العمل السياسي، في كثير من الأحيان، مع الأخلاق، والاستقامة، والشرف، والوعي الوطني.
- التغاضي عمن ارتكب أخطاء تفوق الخيانة، وهذا استهانة بالشعب أو إلغاء له.
- عدم قيام الحزب بمسؤولياته أمام أعضائه حين الحاجة.
- تشجيع الحزب لعمليات التوظيف والارتزاق من دون البحث عن استحقاق الشخص وأهليته.
- ضرورة الربط بين الالتزام بتنفيذ أوامر الحزب، والعنصر الإنساني، إذ لا ينبغي تنفيذ الأوامر دون تبصّر أو "مثل الببغاء"، لأن الإنسان كائن حي له مزاجه الخاص، وله عقليته التي تحدد نظرته إلى الأمور، ولاسيما أن الروح الأخلاقية في الحزب هي الإيمان بالحركية والتقدم، وليس الثبات والجمود.

يمارس السارد، في نهاية الفصل، نقداً أكثر عنفاً يسوّغ، من خلاله، قرار زياد بخروجه من الحزب الذي غدا "همّاً في حياته" حين يتساءل مستنكراً، وهل كان يوجد حزب"(191). إنه ليس إلاّ "مجموعة متنافرة من الأمزجة شبه المريضة، لا يربط بينها إلاّ التعصب لرابطة غامضة ..." (191).

1ـ حزب البعث العربي: في حوار بين توفيق وزياد - وهذه تقنية قلما يلجأ إليها السارد - يكشف عن الجو السياسي العام في سورية في تلك الفترة من الحكم، إذ يمرّ العمل السياسي في حالة من "الارتباك الذهني"، الذي يعيق في هذه المرحلة المرتبكة تحديد التطورات المقبلة في الحياة السياسية. يعيد توفيق هذا الارتباك إلى طريقة العمل، وليس إلى الفهم، فهم الأسس، وإن لم يكن الارتباك، فهو الالتباس الذي يدفع إلى التردد والعجز.

هل انتقل الارتباك إلى زياد ؟ لقد قدم لنا السارد، زياد السياسي؛ الذي لم تمضِ إلاّ فترة وجيزة على هجره للحزب الشيوعي، وقد بقيت آثار هذا الحزب في داخله "كأعمق ما تكون"، نراه يعيد التفكير في الانتساب إلى منظمة شيوعية أخرى "يمكن أن تكون البيئة الصالحة لشخصيته النضالية" (206)، وهو "ما يزال على معتقده، من الوجهة النظرية على الأقل، وقد ترك جانباً، كل ما يتعلق بالتنظيم والخطط العملية، وأهمل الوقائع السياسية والأحداث الراهنة" (206) لينصرف إلى التفكير في الأسلوب وحده لاعتقاده - والكلام دائماً للسارد - بأن "البيئة الحزبية لا تعني في الأساس إلاّ الأسلوب". يوضح ذلك فيقول: "إذا كانت الأهداف والخطط والشعارات وجه العمل الحزبي ويده العاملة، فإنّ الأسلوب هو القلب الذي يمدّه بالماء" (207).

بعد هذا الشرح، ومحاولة البرهنة على منطقية الطرح الذي عرضه، يعود زياد "بهذه الروح" إلى السياسة من جديد، ويختار حزباً جديداً هو "البعث العربي"، خارجاً عن إطار الحزب الشيوعي ومنظماته المتعددة. فهل يقف ذلك كله وراء إرادة الكاتب في أن تنفرد شخصية واحدة، هي شخصية زياد، في الجمع بين تجربتين حزبيتين في آن، كان بمقدوره خلق شخصية أخرى جديدة، تقف في مواجهة الشخصية الأولى، وتحمل عبء الحزب الجديد ؟ هل هو توافق الأسس بين الحزبين؟ هل هي الخلفية الواحدة أو المتشابهة بينهما ويتأتى الخلاف، فقط، من طريقة العمل أو الأسلوب؟ نترك ذلك للسارد، ومن خلفه الكاتب، لنتابع خطا زياد وهو يقدم بنية حزبه الجديد؛ "البعث العربي" الذي تشكلت نواته قبل ذلك في لواء الاسكندرون مع زكي الأرسوزي، إلى أن عادت انطلاقته من دمشق. ونستطيع أن نلخص أسس الحزب كما جاءت في السرد من خلال هذه النقاط:

- كان الحزب في نشأته "حركة عاطفية" غايتها مقاومة الأوضاع الراهنة، وتدعو إلى وحدة العرب في مواجهة تلك الأوضاع. ولم تكن هذه "الحركة العاطفية" نتيجة تفاهم منطقي واضح بين الأعضاء، بل كانت ثمرة لتبادل المشاعر القومية. لكنّ فضيلة هذه

الصفة "العاطفية" تتجلى في أنها "الينبوع الذي يستقى منه الإيمان والثقة" (208) وهي التي جعلت من هذا الحزب "امتداداً للمشاعر العامة التي كانت تنمو في الشارع بصورة عفوية"(207)

ـــ يتجلى هدف الحزب في "رسالته الإنسانية" الملقاة على عاتق هذه الأمة. وتدخل، ضمن هذه الرسالة الإنسانية للحزب، صفة ثورية مهمة هي إدانة "طبقة الحكام والوجهاء والمتنفذين، الذين يدعمون بوجودهم كل واقع فاسد، وكل واقع هو فاسد بالضرورة مادام العرب شعوباً ودويلات" (208) وتشكل هذه الإدانة "أكثر الأمور إيجابية في العمل السياسي"(208)

ـ إنّ العرب أمة واحدة، وهذا "من أكثر الأمور بداهة" والقول بالعكس يعّد "من أبرز مظاهر التناقض والتشويه الفكري".

ـ تدور العقائد الصحيحة "حول اكتشاف العربيّ لذاته: في أنه ينتمي إلى أمة حيّة"، وحول الإيمان ببعث الأمة العربية من جديد، لاستئناف فعاليتها المبدعة في سير التاريخ.

ـــ إن حقيقة المضمون الذي تنطوي عليه القومية، بصفتها دعوة نضالية، هي "أن يكون الإنسان قومياً واعياً"(209)، "والجوهر الإنساني وحده هو الصلة القومية"(210).

في شبه بيان حزبي، يعلن السارد، ومن خلفه الكاتب، رؤيتهما الخاصة لحزب البعث العربي "ولأخلاقه الثورية". فتتكفئ لغة السرد أمام طغيان اللغة الخطابية، المدعّمة بتعابير أكثر ما نراها في البيانات الحزبية (لقد جاء في مبادئ الحزب ... إنّ العقائدية هي ...). وفي استعراض عفوي، لا يخلو من الاندفاع والحماس، يحدد زياد طبيعة تلك الأخلاق الثورية؛ التي تقود إلى تحقيق الطموحات القومية العربية للحزب، وتتحدد بـ :

ـ إدانة "البعث العربي" وبشكل "عدائي صارخ" "للطغمة الحاكمة" التي شاركت في سقوط فلسطين بين أيدي اليهود، لأنها كانت "عاجزة عن الوعي بالجريمة التي اشتركت في ارتكابها "بفطرة خائنة".

في الفصل الثالث عشر الموسوم بـــ "البعث"، يمارس زياد "البعثي" النقد الذاتي تجاه حزبه، من أجل إعادة بناء قويمة للحزب ولأخلاقه ومبادئه، التي تتطلب إعادة نظر في بعض الأمور منها:

ـ مشكلة الارتجال في الخطوات العملية لأخلاقية العمل، وهذا أشد خطراً من "التردد والانهزام، حين يكون نتيجة للعجز عن القيام بالعمل المناسب في الوقت المناسب، ويجعل من الإنسان أداة في يد الظروف، أو وسيلة يستخدمها الخصوم"(214).

ـ وقوع الحزب في التناقض؛ حين يدعم حكماً عسكرياً يقرّب إليه الشعب، ثم لا يلبث أن "يتصدى له ويقاومه، ويعمل على تهيئة الظروف لحكم آخر"(215).

ـ افتقاد الحزب للخطط الواضحة التي تساعد على كشف العناصر الداخلية

والانتهازية والمرتزقة في الحزب، هذا على الرغم من حرصه على "سمعته الأخلاقية".

يتعرض زياد، في أثناء نقده، إلى قضية إشكالية في الحزب، ولكن من دون أن يكون طرفاً مع أو ضد، قضية كانت مجال جدل طويل بين أعضائه؛ وهي تعرض الحزب إلى تجربة "إغراء الحكم"؛ مكتفياً بوصف ذلك بالهزّة التي عصفت بالوسط الحزبي، وقد تبلورت في خطين:

الأول: خط الكفاح الشعبي؛ الذي يسير في منطق الثورة وينطلق من آلام الجماهير، ويجد في الحكم "مفسدة للروح النضالية لأنه يفتح باب الانتهازية والوصولية"؛

الثاني: خط العمل الرسمي؛ الذي يعتمد على السلطة في تحقيق أهدافه، وهو مرغم على المسايرة والتسويغ لأشياء كثيرة، من أجل دعم السلطة، وهذا الخط "أكثر عدداً وأقوى رأياً"**(217)**.

الخاتمة:

لسنا هنا في صدد الحكم، سلباً أو إيجاباً، على ما جاء من أفكار سياسية بثها الكاتب في فصول روايته. إنما كانت غايتنا الوقوف على تلك الأفكار التي كان يبثها سرداً حيناً، وخطابة، في حين آخر، وكأنّ طبيعة الموقف السياسي شدّته من السردي الحكائي إلى الخطابي السياسي؛ الذي كان له ثقله الدال والمؤثر في تحول السرد الروائي إلى مسرح لعرض الأفكار والقيم السياسية. إذ سرعان ما تنكفئ الشخصيات الرئيسة في الرواية كتوفيق وليلى إلى الهامش، ويتوقف الحدث الحكائي، ليتيح الفرصة لتنامي الحدث السياسي مع شخصية زياد. وهنا، يكون من المفيد أن نربط بين مرحلتين من حياة الكاتب؛ أثرتا في تكوين بنية أفكاره وثقافته عموماً، والسياسية منها على وجه الخصوص: مرحلة اليفاعة؛ وكانت قد تشربت النزعة القومية العروبية التي نادى بها المعلم زكي الأرسوزي، فيما كتبه وفيما عايشه؛ إضافة إلى تجربة الهجرة من اللواء، وما خلفته في نفس الكاتب الحساسة من رواسب؛ زادت من تنامي الشعور القومي عنده، وعند جيله من أهل اللواء تحت ضغط التتريك، وما ولّده من ردود أفعال. ثم مرحلة الشباب؛ التي نهل الكاتب فيها من الثقافات المتنوعة في علم النفس، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والتي كانت تظهر بقوة في كل مناسبة من الرواية، ولاسيما في أثناء تحليله لشخصياته الروائية، وتحليل مواقفها في مختلف المجالات.

لقد كانت الرواية "حادثة" سجلت ما يشبه الوثيقة التاريخية؛ لحراك سياسي متنوع، في فترة حساسة من تاريخ البلاد، وكان أهمها الحراك القومي العروبي، الذي وجد في استقلال البلاد الحديث من الاستعمار الغربي، وفي قضيته المصيرية، قضية فلسطين، الأرض الخصبة لنموّ أفكاره، وإمكانية تطبيقها.

دراسات..

أوصـــال أورفيـــوس
لـ " وفيق سليطين "
المعنى وظلال المعنى

□ د. لطفية إبراهيم برهم

" كلّ وجدان كبير هو ابن لمعرفة كبيرة "

يؤسس هذا القول لـ " ليوناردو دافنشي " عتبة دالّة للدخول إلى المجموعـة الشـعرية الموسـومة بـ (أوصـال أورفيـوس) لــ "وفيـق سليطين"* بوصفها تجربة وجدانية شديدة الخصوصية؛ تجربة تتصل بالمجموعات السابقة للشاعر، وتنفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها بالحمولة المعرفية، والمكونات الثقافية، وتنفصل عنها بتركيزها على البعد الوجداني، الذي ينفتح على الرؤى الصوفية، التي تمنح التجربة أبعادها المعرفية.

ـ عنوان المجموعة...
عناوين النصوص الشعرية.

إن عنـوان المجموعـة الشـعرية (أوصـال أورفيـوس) لا يحيـل علـى عملـه إلاّ عـبر تمفصله دلالياً مع عناوين النصوص الشعرية المكوّنـة للعمـل، أو عـبر تمفصلـه مـع النصـوص الشـعرية المندرجـة تحـت هـذه العنـاوين الموسـومة بـ: (الغريبـة، صـورتها في الكـلام، الوقـت، في صورة المـاء، الغـراب، موسيقا، الحال، السؤال، قريباً من الشيء، رقصـة الـدرويش، مـن كتـاب الخـروج، بحر)، وهي عناوين يمكننا أن نوزّعها على

* شاعرة، وناقدة، وأكاديمية سورية.

ثلاثة محاور رئيسة، يتأسس أولها من دال واحد؛ لأن الوجود اللغوي للعنوان يتضاءل إلى حدّ تشكّله من كلمة واحدة، كما نجد في العناوين الآتية: (الغريبة، الوقت، الغراب، موسيقا، الحال، السؤال، بحر)، وثانيها جملة اسمية، كما نجد في العنوانين الآتيين: (صورتها في الكلام)، و(ورقصة الدرويش)، وهما عنوانان اتفقا في نوع الجملة، واختلفا في بنية التركيب، أما المحور الثالث فيتكوّن من شبه جملة، لا تبتعد عن المركب الإضافي في العنوانين الآتيين: (في صورة الماء)، و(من كتاب الخروج). وإذا كانت العناوين في المحور الأول لا تتمكن بلغتها من إنتاجية المعنى لاقتصاره على معنى الكلمة لا أكثر؛ لذلك تنطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص، بما يكفل لها قدرة الاضطلاع بوظائفها، فإن العناوين في المحورين الثاني والثالث ينتج تركيبها معنى، تسهم النصوص في إغنائه.

ثمة، إذن، عنوان رئيس، واثنا عشر عنواناً فرعياً، وعملية التمفصل الدلالي لا تتمّ بين نوعي العناوين بشكل يغيب عنه العمل، وإنما يتدخل فيها إلى حدّ تمتنع معه أية إمكانية لعزل العنوان / العناوين عن العمل، مهما تمتّع هذا العمل بخصائص تميّزه، ومهما اتسمت لغته بالتجانس التشكيلي، وكانت بنيته الدلالية هي جماع فاعليات عناصره ووحداته، فالعمل عبارة عن اثني عشر نصّاً، لكلّ نصّ فاعليته الذاتية في وجود عنوانه، ولكل عنوان علاقته النوعية بنصه الشعري.

إن كلّ نص شعري داخل المجموعة الشعرية عبارة عن بنية دلالية مكتملة، لكن اكتمالها لا يمنع من أنها مهيّأة للدخول في بنية دلالية أكبر تخصّ المجموعة الشعرية، هنا يمثّل عنوان النص الشعري علامة على اكتمالها دلالياً، أما عنوان المجموعة فعلامة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية للنصوص الشعرية كلها، ومن ثمّ لا بدّ أن يخترق عنوان المجموعة النصوص كلّها(1)؛ ليتمكّن من ردّ اختلاف عناوينها إليه، بتعبير آخر إن عنوان المجموعة يتردّد بشكل أو آخر داخل النصوص كلّها، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر.

ـ عنوان المجموعة الشعرية وظلاله الدلالية.

تحضر أسطورة " أورفيوس " بوصفه شاعراً، وموسيقاراً، ومغنياً عاشقاً[2]، بدءاً من العنوان بوصفها محوراً دلالياً تتحرّك بها، وعبرها مجموعة نصوص، يمكننا أن نعدّها نصّاً واحداً؛ لأنها كتبت في زمن متقارب لا يتجاوز الشهرين، باستثناء نص واحد متباعد عنها زمنياً، هو (من كتاب الخروج)ـ، وطغت عليها حالة وجدانية جسّدت حالة وعي الوجود، سواء أكان هذا الوعي عاماً أم خاصاً.

ينفتح عنوان المجموعة (أوصال أورفيوس) على أسئلة مهمّة منها: هل يمثّل كلّ عنوان من العناوين الفرعية شلواً من أشلاء " أورفيوس " المتناثرة في أماكن مختلفة كما تروي الأسطورة؟

إن كانت الإجابة نعم، فهل تجسّد النصوص المندرجة تحت العناوين الفرعية تنويعات متعدّدة على الأسطورة ـ المفتاح؟، وإن كانت الإجابة لا، فهل تعيدنا هذه الأوصال: الوُصلة إلى الاتصال، فتكوّن المفاصل الرئيسة للتجربة الشعرية بوصفها تجربة وجدانية شديدة الخصوصية؟ إنْ كان الأمر كذلك فهذا يعني أن عنوان المجموعة يستدعي الأسطورة اليونانية، ويتعارض معها، بما يستجيب لمضمرات النص الشعري، فتتحوّل أشلاء " أورفيوس " في الأسطورة إلى أوصال نصوص شعرية يصل بينها الشاعر لخلق كيان إبداعي هو المجموعة الشعرية بوصفها الجامع لأوصال " أورفيوس "؛ وبذلك يكون العنوان الرئيس عنواناً مركزياً، تتراءى ظلاله الدلالية في نصوص المجموعة كلّها ترائياً يؤكّد وحدة التجربة التي يسري فيها نسغ الأسطورة الأورفية، الذي يحرّك الأشلاء نحو قيامتها، ونشر ألحانها على الكون؛ لتعطي من شرايينها دماء الشعر للعشاق والموتى الذين يأمرهم " أورفيوس " باتباعه، واقتسام ميراث أوصاله؛ ليبقى أثراً يغني في قلب مَنْ يهوى، يقول في قصيدة بعنوان (موسيقا)[3]:

هل أنا تاريخُ فَقْدٍ..

أنثرُ ألحاني على الكونِ،

وأعطي..

من شراييني دماءَ الشعر للعشاقِ والموتى..؟!

اتبعوني!

ألتي فيكمْ جنوني..

اقتسموا ميراثَ أوصالي،

لأبقى..

أثراً في قلبِ مَنْ أهوى..

أُغنّي!.

ويقول الشاعر في قصيدة بعنوان (**الغريبة**)[4]:

وأنا الغريبُ...

أُطالع الصُّور الأليفةَ،

ثمّ أسحبُ رَجْفةَ الميلاد من أوصالها...

إنّ الغريبة غرّبتني...

ويقول في القصيدة السابقة نفسها[5]:

(ـ لا..

" لا تخيبني حبيبي "!

ـ مَنْ أنا حتّى أخيّبَ خالقاً..

به أكتوي شَغَفاً..

وموسيقا..

ورجماً بالظنون..).

إن سحب رجفة الميلاد من أوصال الصور الأليفة قتل لهذه الصور، وخلق لصور جديدة، يتمّ عبرها تبادل الأدوار بين الغريبة والغريب (**إن الغريبة غربتني...**)، فبدلاً من ضخّ نسغ الحياة في أوصال الغريبة ـ الحبيبة، التي يبحث الشاعر عنها، كما ورد في الأسطورة، نجده هنا يسحب رجفة الميلاد، الولادة، الخلق، من أوصالها، ويكتوي بها شغفاً وموسيقا ورجماً بالظنون؛ وبذلك نجد أن سحب رجفة الميلاد من

أوصالها، واكتواء المحب بالمحبوب شغفاً وموسيقا، موضعان ينفتحان على الأسطورة الأورفية، ودلالتها المركزية في السعي إلى إعادة المحبوبة إلى الحياة، بعد أن سحر " أورفيوس " آلهة العالم السفلي بأنغام قيثارته السحرية وغنائه، لكن سعيه لم يكلّل بالنجاح، فما كان منه إلا أن سحب رجفة الميلاد من أوصالها؛ هذه الرجفة التي كان من المفروض أن تؤدي إلى إعادة الحياة إعادة أسطورية تسهم فيها المزامير في قول الشاعر في قصيدة بعنوان (**صورتها في الكلام**)[6]:

ـ (بيدين خالقتين..
بينهما الغريبة أو جراحي،
بيدين صاغَ اللهُ فتنةَ خلقه بهما...
وأطلق بي مزاميري،).

ويقول في قصيدة بعنوان (**الوقت**)[7]:

سأحرّكُ الأشلاءَ نحو قيامتي،
وأُسرُّ للجذرِ البعيد قرابتي...
ولأنتِ أوّلُ ما أقول.

ويقول في قصيدة بعنوان (**في صورة الماء**)[8]:

لم أصرْ بعدُ ناياً،
ولكنني النارُ في الريح،
وهجُ الحريقِ المغطّى بذاتي.

ويقول في القصيدة نفسها[9]:

حبيب حبيبي أنا..
والبراري وجيبي،

ويقول في قصيدة بعنوان (**الحال**)[10]:

وسبعاً طِباقاً سأرفعُ أبراجَ روحيَ..
حتى أُدانيَ طيفكِ في أوّلِ الحلْمِ،
أو أوّل الموتِ منّي..
وسبعةَ أنحاء وجهي إليكِ أصرّفها في المدى،
وألمُّ نثاري الذي احتك بالموتِ بين ذراعيكِ،
مطويتين على كلّ هذا الهباء الذي يتسمّى بأدنائكِ فيه: أنا..!
ثمّ يرتدّ عني.

إن دالّ العنوان يمثّل إشارة لغوية حرة، وقادرة على استدعاء جدول استبدالاتها في متن التجربة الشعرية، ممثّلاً بنثر الألحان على الكون، واقتسام ميراث أوصال " أورفيوس "، وسحب رجفة الميلاد من أوصال الحبيبة، والاكتواء بها شغفاً وموسيقا، وإطلاق المزامير، وتحريك الأشلاء نحو قيامته، وكون البراري وجيباً له، ولمّ النثار الذي احتكّ بالموت بين ذراعيها؛ وبذلك يُدفع العنوان إلى العمل نفسه في لغته وفضائه، كما يُدفع بالعمل إلى عنوانه؛ ليتخلّق من الاثنين سياق دلالي ثالث، أو فضاء جامع لهذا السياق(11)؛ سياق يجلّي العلاقة بين العنوان والعمل بوصفها علاقة تفاعلية، تستدعي المستوى الثاني من مستويات تحليل العنوان، متجاوزة المستوى الأول الذي يُنظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص؛ إنه المستوى الثاني الذي تتخطّى فيه الإنتاجية الدلالية لبنية العنوان حدودها، متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلالته، دافعة، محفّزة

إنتاجيتها الخاصة بها؛ وبذلك لا تنحصر المرسَلَة: المجموعة الشعرية الموجّهة من المرسل إلى المتلقي في العمل، بل تحتوي العمل والعنوان وقد دخلا في علاقة تكافؤ سيميولوجي إلى الحدّ الذي يجعل الاهتمام بواحد منهما دون الآخر هدراً، ليس لما أهمل فحسب، وإنما لما تمّ الاهتمام به أيضاً[12]؛ وبذلك يمثّل العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن، بوصفه نصّاً نوعياً له ـ كالعمل تماماً ـ بنيته، وإنتاجيته الدلالية؛ لأن الطاقة الدلالية لدال العنوان تدفعه خارج علاقاته الحاضرة باتجاه علاقات الغياب، سواء أكانت علاقات بدوالٍ أم بنصوص.

ـ الأسطورة: الحبّ والفنّ.

تشكّل الأسطورة الأورفية تيمةً أساسية يتقاسمها الحبّ والفنّ في المجموعة، فتروي الأسطورة كيفية خروج واقع إلى حيّز الوجود؛ أي أنها تروي عملية خلق رمز أنثوي، أو نصّ إبداعي، يعبّر عن حالة الوجد، التي باحت بها الغريبة، التي تمدّدت على متن ثمانية نصوص شعرية من أصل اثني عشر نصاً، مع الإشارة إلى أن الشاعر قد اتخذ من الأنثى رمزاً موحياً دالاً على الحبّ الإلهي، محاولاً التأليف بينهما؛ لأن الأنثى تمثّل رمزاً من رموز الجمال المطلق عند المتصوفة، فحين يبثّها الشاعر وجده فإنما هو في الحقيقة يعبّر عما ترمز إليه من الحقّ والجمال تعبيراً يقويّه رمزان آخران هما الغزال والشمس؛ إذ تردّد رمز الغزال في الشعر العربي إشارة إلى الجمال، ولكن مع النفور وعدم الاستقرار، في حين كان في مدوّنة المتصوفة ملمح جمال، ورمزاً للذات الإلهية التي يوجّه إليها الصوفي وجهه، ويدين بهواها؛ لذلك يستحضر قول الشاعر في قصيدة بعنوان (**الغريبة**)[13]:

كم كان برقُ اللهِ يهمي إذ يُوبّخني الغزالُ بنظرةٍ،
ويردّني طفلاً ألودُ بحَيْرتي..
لكأنَّ بعضَ دمِ الغزالِ أنا،
ولي منهُ ابتهالاتي..
وغاري!.

صوت " المتنبي " القائل في رثائه والدة " سيف الدولة "(14):

فإنْ تَفُقِ الأنامَ وأنتَ منهم ... فإنّ المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ

لنجد بمعادلة رياضية تقاطعاً بين:
لكأنَّ بعضَ دمِ الغزال أنا
فإن المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ

في قول الشاعر، و" المتنبي " على الترتيب؛ تقاطعاً يجسّد تقابل (أنا) الشاعر، مع المسك تقابلاً يؤكّد الدلالة للمخاطِب لا للمخاطَب، كما في رؤية " المتنبي ". فـ(أنا) الشاعر في لحظة إبداع ناجمة عن لحظة تأمّل صوفي، هي لحظة إشراق معرفي تلج جوهر الإنسان، وتغرف من منبع الإلهام الشعري (**برق الله يهمي، ...، ولي منه ابتهالاتي...**)، تأتي (الأنا) بروقاً وإشارات، لما زخمت به الأنا في أثناء رحلتها، وهي

إشارات فقط ليست لأنها عاجزة عن نقل كثافة الحالة الشعرية، بل لأنها الخلق الجديد الذي لا يمكنه أن يكون إلا متلوناً بما حدست به الذات نفسها إشارة ورمزاً؛ وبذلك ينفتح رمز الغزال على الإنسان المتلفّت بالفكر والخيال إلى عالم القلب؛ عالم نصّ إبداعي منفتح على روحانية مشرفة على العالم المادي، فيبدو الشاعر صوفياً، عاشقاً، يبدأ بالتجربة راعشاً، مضطرباً، مختلطاً، أشبه بالطفل الذي يخطو خطواته الأولى، ويلوذ بحيرته الناجمة عن رحلة لا نهائية عبر عوالم لا نهائية، هي عوالم الحروف، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (**الغريبة**)(15):

سبَّحْتُ إسمكِ في الكلام،

وتهتُ بين حروفه...

خاصمتُني في أُفْقِها الداني،

وفي تأويل فِتْنَتِها...

خاصمتُني في الواضح السريّ من خلجاتها،

خاصمتُني...

ونقضتُ كوني في الكلام المستعار.

إنها رحلة في طريق الرؤيا الصوفية (**ورأيتُ الكلّ / وسبّحتُ الأسماء**)(16)، طريق أشبه بالطريق الحلزوني الذي كلما صعد خطوة ارتدّ إلى نقطة البداية مرة أخرى، فهي رحلة تبدأ من الخارج إلى الداخل، أو من الظاهر إلى الباطن الذي يظلّ العارف يغوص فيه إلى ما لا نهاية، حيث البحث عن أعمق نقطة لهذا الباطن، عن القرار البعيد، الذي لا يصل إليه الشاعر أبداً، حيث تنتهي معها رحلته إلى أفق الحيرة الصوفية، هذا الأفق المعرفي المفتوح، الذي يحوي عدداً من الإمكانات والاحتمالات[17]، في طريق الحيرة الوحيد الذي يدور فيه على الغريبة، وهو طريق يطول، يطول، يقول الشاعر(18):

لم يبقَ غيرُ الطريقِ الذي حارَ فيهِ

يدور عليها،

ويلبَسُ صُبْحاً..

وشمساً بها يستظلُّ

ويفرَقُ من نأمةٍ أنْ تشرّدَهُ عن شواهق رؤياهُ..

هذا الطريقُ يشفُّ،

ولا طولَ من قبلُ أو بعدُ فيه،

ولكن يطولُ..

يطولُ!.

يواصل الشاعر رحلته مع الشعر بحسّ صوفي، تتكشّف معه رؤياه، وتمتدّ على مساحة التجربة الروحية التي تختزن صيرورة العلاقة مع الآخر ـ الأنثى في توحّدها معه، أو في حلوليته فيها؛ ليتحوّل الخطاب الشعري معها من خطاب موجّه إلى الآخر إلى خطاب يستغرق الذات في قرارة وجودها المؤنّث، وقد فاض عليه بألق الحضور المندغم في أناه، يقول[19]:

لقد صِرْتُ ليلى..

ومجنونَها المستهامَ،

حبيبُ حبيبي أنا

والبراري وجيبي،

تجلّت المحبوبة، هنا، بوصفها تجلياً من تجليات الأسطورة(**حبيب حبيبي أنا / والبراري وجيبي**) في رمز من رموز الحبّ في التراث العربي هو (قيس، وليلى). إنه الحبّ الحقيقي الذي يستبعد كلّ ألوان التناقض والتضاد القائمة بين الأفراد، ويتطلّب تسليماً تاماً؛ أي أن كلاً من المحب والمحبوب يسلم ذاته إلى الآخر، ويتجاوز فرديته حتى يحقّق الاتحاد الكامل بفعل الصيرورة (صرْتُ)، الذي جعل (الأنا) توحّد في بوتقتها بين " ليلى "، ومجنونها المستهام، فأصبحا (أنا) واحدة، تفتح السياق على القول الآتي: قيل لمجنون بني عامر: أتحبُّ ليلى؟ قال: لا، قيل: ولِمَ؟ قال: لأن المحبة ذريعة للوصلة، وقد سقطت الذريعة، فليلى أنا، وأنا ليلى. يحيل هذا القول على ما ذكره " الشبلي " من أنّ قول القائل لصاحبه " أنا أنت "، و" أنت أنا " إنما هو معنى الإشارة، ذلك أن مجنون بني عامر، كان إذا سئل عن " ليلى "، يقول: (أنا ليلى)، فيغيب عنها بها، حتى يبقى بمشهدها، ويشهد الأشياء كلّها قائمة بها(20)، كما يحيل على أن " لسان الدين الخطيب " ذكر قطعة في هذا المعنى نُسبت إلى " السرّي ابن المفلّس السقطي "، (ت251هـ / 865م) تفسيراً لعبارة قال فيها: " لا تصحّ المحبة بين اثنين حتى يقول أحدهما للآخر: يا أنا "، وهي عبارة نسبها " السراج " من قبل إلى " بعض الحكماء " أنه قال: " لا يبلغ المتحابان حقيقة المحبة حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا"(21). هذه الـ(أنا) ذات تقوم على الحب، فتجسّد حقيقته التي لا تُرى إلا في وحدة المحبّ والمحبوب مؤكدة معنى الوحدة في الاثنين، وهي رؤية تجعل من المتعدد متوحداً، ومن الكثرة تفرداً، فهل تمثّل " ليلى " في هذه الوحدة الذات الإلهية في غمرها قلب العارف بالعلم والمعرفة، حتى يمكننا القول: إن المحبوبة هي تجلي الذات الإلهية في الوجود؟

إن (أنا) الشاعر التي توحّدت فيها صورة المحبّ والمحبوب؛ الأصل والآخر، هي الـ(أنا) المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوعي، وعي خاص للـ(أنا) بنفسها في النص الشعري، ووعي الآخر بوصفه حقيقة مفارقة للذات؛ ليتشكّل (أنا) وجوده واحد، يحمل الأول على الثاني، الذي يؤدي إلى الأول؛ أنا يوحّد الأنا في الآخر، والآخر في الأنا.

فـ(أنا) الشاعر تراوغ ذاتيتها، وتستدعي حضور المرأة لتتعرف ذاتها تعرفاً يكمل وعيها لنفسها في وحدة ثنائية (الأنا والآخر)؛ لتصبح في حالة من التوحد والحلولية ممثلة الوحدة في الواحد(22)، التي تستحضر قول " الحلاج "(23):

أنا مَنْ أهوى، ومَنْ أهوى أنا
نحْنُ رُوحانِ حَلَلْنا بَدَنا
فإذا أبصَرْتَني أبصَرْتَهُ
وإذا أبصرته أبْصَرْتَنا

إنها (أنا) شعرية لا تعرف وجودها إلا بوجود الآخر، الذي عملت على خلقه؛ وبذلك يغدو الآخر جزءاً أساسياً من تعرّف

الـ(أنا) على نفسها، واستمرارية حضورها في الوجود؛ وجود المجموعة الشعرية التي تلغي المسافة بين (أنا) الشاعر، و(أنا) الأنثى؛ لتجعل منهما كياناً أوحد يحنو على ذاته، أو يستغرقه كلياً؛ وبذلك تحمل الدوال في بنية النص الشعري إشارات معرفية، فينكشف الغطاء عن إشاراتها السيميولوجية بالتأمل، والتفكّر الذي يعدّ في الرؤية الصوفية أرقى من التأمل الذي هو أقرب إلى الذاتي السكوني منه إلى الفعل الحركي الموضوعي. فالتفكّر في الجمال يحقق لذة جمالية عند المتفكّر، كما يحقق له حرية أوسع من التفكير والتأمل. إنه فعل حركي، حرّ، فاعل ونشيط؛ لأن المتفكّر يستوعب عن طريقه الجمال الكوني مرتبطاً بوظائفه، فيثير في نفسه حركة عقلية ووجدانية تفضي به إلى التفكّر المؤدي إلى طريق اليقين. فجمال الكون الذي يتفكّر فيه جمال واقعي، كلي، سام، يزوّده لا محالة برؤية صوفية كونية، وليس جمالاً خيالياً وغرائزياً أو ظرفياً محدّداً(24) في تبادل الأدوار بين المحبّ والمحبوب، فيرى المحبّ ذاته بوصفه المحبوب[25]، ويقول: (أنا ليلى) مستحضراً قول " الششتري " الآتي(26):

أنا ليلى وهي قيسٌ فاعجبوا

كيفَ منّي كان مطلوبي إليّ.

وهكذا نجد أن النص الشعري لا يحيل على تصوّر ذهني فحسب، بل يختزن ماضي تعالقاته من جهة، فيزيح الستار عن طبقات تناصية تحمل في سيرورتها التاريخية دلالاتها، التي تكثّف النص وتغنيه دلالياً من جهة، وينطوي على كفاءة الدخول في تعالقات جديدة في المستقبل من جهة أخرى؛ وبذلك يكون طاقة تدليل حرّ، تحرّرها فاعليات التركيب لدفع النص خارج علاقاته الحاضرة باتجاه علاقات الغياب، سواء أكانت علاقات بدوال، أم نصوص؛ فيؤسس التناص نصيته.

ـ بين الحبّ والاغتراب.

تجمع هذه المجموعة الشعرية بين الحبّ والاغتراب في بوتقة واحدة، أركانها ثلاثة أحرف هي: (ألفٌ، لامٌ، راء)، وردت مرسومة كتابة في قصيدتين متتابعتين، هما (الغريبة)، و(صورتها في الكلام)؛ إذ انفرد في القصيدة الأولى كلّ حرف من هذه الحروف في سطر شعري، فكان بمنزلة عنوان فرعي لمقطع شعري، في حين وردت هذه الحروف متعاقبة في سطر شعري واحد في القصيدة الثانية، متكررة ثلاث مرات تكراراً يذكّرنا باللازمة الشعرية التي تؤكّد المعنى إيقاعياً ودلالياً.

تحيل هذه الحروف على التراث الديني، وتفتح السياق على ظاهرة قرآنية، تتمثّل في حروف أوائل السور، وهي حروف مقطّعة، تستوقفنا منها الحروف نفسها المرقومة في المجموعة الشعرية (ألف، لام، راء)؛ إذ نجدها في بدء خمس سور هي على الترتيب: يونس، وهود، ويوسف، وإبراهيم، والحجر، أما الآيات فهي:

(الــر. تلـــك آيـــات الكتـــاب الحكيم)[27]، (الر. كتابٌ أُحْكِمتْ آياتُهُ من لَدُنْ حكيم خبير)(28)، (الر. تلك آيات الكتاب المبين)(29)، (الر. كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربهم إلى صراط العزيز الحميد)(30)، (الر. تلك آيات الكتاب وقرآن مبين)[31].

ورد بعد هذه الحروف المقطّعة إما آيات الكتاب، وإما الكتاب إشارة إلى القرآن الكريم، وهو الأكثر دلالة لا على العمل، ولكن على أهميته اللغوية، والدينية؛ لأنه ـ كما يرى " ابن عربي " ـ الوجود النصي للغة الإلهية الوجودية، والذي لا يحلّ شفرته إلا النبي والعارف الصوفي؛ وبذلك يقيم " ابن عربي " موازاة بين القرآن والوجود، وهي موازاة وجودية ومعرفية في الوقت نفسه[32].

هذا في التراث الصوفي، أما في المجموعة الشعرية فإن الألف لا تفارق دلالتها الإعجازية في القرآن، إلا لتدخل في سياق الكتابة الصوفية، منفتحة على صورة رمزية، ثرة، ومتنوعة، لا يمكن إدراكها إلا عبر جدلية خاصة بالظاهر والباطن؛ إذْ الألف أصل الحروف ومبتدؤها، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (**الغربية**)(33):

أَلِفٌ.. به اختلفتْ جهاتي

أَلِفٌ...

ومن أعراضه لغتي وذاتي،

أَلِفٌ حبيبي..

سامقٌ،

متجوهرٌ بالذات،

منقوص الصفات.

ويقول في قصيدة بعنوان (**صورتها في الكلام**)(34):

حبيبي معي...

والغيابُ طريقي إليهِ،

قبيلةُ شعرٍ وحُبٌّ حروف اسمهِ في اللغات.

حبيبي...

أشوّشُ هذا الكلامَ..

ليبقى حبيبي،

وأشتقُّ منه لغاتي وذاتي!.

يتماهى عنوان القصيدة بالألف؛ لتكون العلاقة بين العنوان (الغربية ـ أَلِف) بالمقطع الشعري علاقة الإجمال والتفصيل، والباطن والظاهر؛ علاقة تجلّي رمزية الوجود والمعرفة؛ أي أنها تجلّي علاقة (الأنا)، وعلمها المجمل، والمفصّل، والمتجلي وجوداً ونصّاً، وظاهراً وباطناً.

تتجلّى رمزية الألف في المقطع بإحالتها على المحبوبة، والقصيدة في الوقت نفسه؛ رمزية تقابل كمال الذات المطلق (**أَلِفٌ، ومن أعراضه لغتي وذاتي، سامق متجوهر بالذات،...**). يحيل هذا السياق الشعري على رؤية صوفية لا ترى إلا الألف؛ إذْ ليس إلا الألف، (والعالم كلّه وحده، هو ألفٌ وجملة ألفات، هو متشابه التركيب، أليست الألف في أصلها نقطة، ثم بنيت عليها نقط، فكانت الألف، فالعالم كلّه نقط تكوّنت منها ألفات، وهو إذا كتبها، فإنه عندما

يلمس الورقة ترسم نقطة، ثم بامتداد القلم يكوّن النقطة، فتكون ألفاً، ثم تتعدد الأشكال، وتختلف الأوضاع، والأصل واحد، والجوهر واحد، وقد يطغى الشكل على الأصل، فلا تلتفت إليه النفس البلهاء.. ولكن إذا دقق نظره، وظهر فكره عرف وحدة الأصل، ووحدة الخالق... فلا شيء إلا الخالق، ولا شيء إلا الله)(35)، يقول الشاعر(36):

ـ وجلوت مرآتي...
وكسرتها عمداً،
لأراها في العدد...

ويقول[37]:

وتعلن:
كلّنا في واحد..
أو كلّنا في لا أحد؟!

ويقول الشاعر[38]:

أنا موكبُ الأسماء...
أجلوها بها،
والله فرد.

تحيل هذه السطور الشعرية كلّها إلى ثنائية الظاهر والباطن؛ ثنائية الأعراض والجوهر إحالة تبرز جمعية الذات المتكثّرة، والمتوحّدة في كثرتها في مقابل الجوهر، فكسر المرآة عمداً لرؤيتها في العدد تجسّد الكثرة في الوحدة، والوحدة في الكثرة، فيدرك الإنسان عندئذ وحدة الله في كثرة مخلوقاته، وكثرة المخلوقات في وحدة الله (والله فرد)؛ وبذلك نجد أن (الإنسان ببلوغه درجة المعرفة والتحقيق، تتلاشى أمامه مظاهر الكون المتكثّرة، وتنحلّ القسمة، فلا يبقى سوى الحقيقة الكلية الجامعة)[39]، يقول(40):

الفٌ، لامٌ، راء
وحدَكِ إفرادُ الجوهرِ
والكلُّ عماء.

إنّ منطق التكشف الدلالي لرمزية الألف لدى العارف يبدأ من الخارج، من النص والوجود، حينما يتوحدان تحت مفهوم الشكل، فتتحول الحروف والكلمات إلى أشكال تتساوق وأشكال الوجود، حينئذ يتحول العالم والنص إلى لوحة كبيرة تحوي صوراً، وأشكالاً هي بمنزلة رموز لا نهائية الدلالة، ينظر عبرها العارف وكأنها مرآة يخترقها إلى ما لا نهاية، فيتكشف له فيها باطنه الجامع للحقائق الكامنة وراء هذه الأشكال والصور في النص والكون، كما تتكشف له أيضاً وحدة الله في كثرة مظاهره واختلاف أشكالها وعوالمها المتعددة، يقول[41]:

ووحدَكِ قُبّتي...
وأنا ظلالُكِ في الحديقة..
لم يَعُدْ بهوُ الخليقة بي يُزنِّرُ وعدَهُ،

***

سأقول إن الله خبّاً لي قيامةَ عاشقٍ
يتلبّس الشجرَ الذي يمشي إليكِ به،
فيَعْرَى من حقيقتهِ...
ويُولَدُ في الحوارِ.

فللألف مقام عالٍ في السياق الشعري؛ مقام يفارق الألفة، وينمّ على علم الباطن، المدرك أعماق اللغة، بوصفها بنية موازية للوجود والمعرفة؛ وبذلك تمثّل الألف رحلة المعرفة، بوصفها رحلة من الخارج إلى الداخل، من الأعراض إلى الجوهر: اللغة والذات، وحين يتكشّف هذا الداخل بإشراق ألف الغرابة: **(ألفُ الغرابةِ أشرقت / كوشفت بالسرّ العظيم)**[42] تتكشف عبره الحقائق والأسرار: أسرار الغريبة التي تساوي الألف، والتي علمت الـ(أنا) جهلها فيها؛ إنها الأسرار الإلهية العميقة حين تنعكس على صفحة القلب المصقولة المصفاة من كَدَرِ الحسّ، كأن الحقائق والأسرار لا توهب إلا للعارفين والأولياء، بما أودعه الله في قلوبهم من الأسرار الإلهية، والحقائق الربانية، التي لا يعرفها إلا أحباء الله، يقول(43):

هي ذي الغريبةُ...

أم أنا شحاذُ كوثرِها الغريبُ..

أدقُّ باب الله.. يُرجعُ زفرتي،

ويقول: قلبكَ مُستقرّي ياغريبُ !

ويقول(44):

وبعدُ...

استراح الإلهُ بقلبي،

وأفضى بسرّ الوجود..

فقلب الغريب مستقرّ يستريح الإله به، ويفضي بسرّ الوجود لهذا العارف الصوفي الذي يقبض على المعرفة.

- بين الحبيبة والقصيدة.

يحتفي الشاعر احتفاءً كبيراً بالحبيبة — القصيدة، أو بالقصيدة — الحبيبة في مواضع عدّة لها ثقلها الدلالي في المجموعة الشعرية، من ذلك قوله[45]:

لا غورَ في الكلمات الثكالى..

فهلا مَدَدْتَ لي الظلَّ كي أتبعكْ!

سآوي إليكَ..

نعمّقُ أخطاءنا في الجذورِ

ونمضي إلى لغةٍ تتكشّفُ فينا..

ومن جهة الموتِ نمضي إلى ما نراهُ غياباً

ونفتحُ قوساً لنا في وجود العدمْ!

إلهي بعيدٌ..

بعيدٌ

أكادُ الامسُ جذوتَهُ في الشروع القريبِ..

وفي صورة اللامكان الأليفِ

وفي مستقرّ الرحيلِ الذي سوف نبدؤه

من فراغ الأنوثةِ والخلق

نعلو بما فاضَ من لغةٍ في الجناح..

سأدعو الدخول إلى عتمات التحجّب

فاتحةً للدمارِ

ونحواً..

تكون خيانةُ مبتدأٍ خائنٍ نحوَهُ..

في الكلام الذي لا يخونُ،

في الكلام الذي لا يقولُ..

إن المضي إلى لغة تتكشّفُ فينا، وملامسة جذوة الإله في الشروع القريب،...،

والعلو بما فاض من لغة في الجناح، والدخول إلى عتمات التحجّب فاتحة للدمار والنحو....، يكشف عن طموح الشاعر إلى التوحد باللغة، والفناء فيها من أجل تحقيق الخلق الشعري البكر الذي يبدؤه الشاعر من فراغ الأنوثة؛ الفراغ - رحم الخلق، الذي يخون فيه المبتدأ مبتدأه في الكلام الذي لا يخون، في الكلام الذي لا يقول؛ الكلام على الكلام؛ وبذلك يؤسس الشاعر تصوراً خاصاً للتجربة الشعرية، والخلق الشعري، عماده عنصران أساسيان هما الذات واللغة، بحيث تسافر الذات إلى دواخلها سفراً صوفياً من أجل التوحد باللغة في خلق شعري لا مثيل له، فتصير التجربة الشعرية كشفية رؤياوية تنغلق فيها الذات على نفسها؛ لتكشف ما هو مخبوء مختلف وراء مظاهر الأشياء وسطحها، فتتأسس علاقة جديدة بين الشاعر والأشياء؛ علاقة أسستها دعوة الشاعر إلى الدخول في عتمات التحجب دخولاً يكون فاتحة للدمار، ونحواً تتجسد فيه خيانة المبتدأ في الكلام الذي لا يموت؛ لأن الشاعر خبأ حروف الأبجدية في قصائده، وخرج منه إليها بوصفها القصيدة - الحبيبة في قوله[46] :

ألف، لام، راءْ...
أخبّئُها في القصائد
أخرجُ منّي إليها،

***

أنا قاع نفسيَ في المحوِ
لا إسمَ لي...
قد رفعتُ الغطاءَ،
وناديتُني من شواردها :
ألف، لام، راءْ..
كان بحري معي حين لامستُها..
كان طوقي على البحر نفسيَ منها.
رآنيَ صوتي أدبُّ على أوّلِ اللعثماتِ
وأبتكرُ الأبجدية فيها!.

إن ميلاد القصيدة عند الشاعر ينبثق من قطبين اثنين هما : الذات والعالم؛ فالقصيدة لا تبدأ في العزلة، بل في نطاق العلاقات لابتكار الأبجدية في دبيبه على أول اللعثمات؛ وبذلك نجد في القصيدة صورة تتحقق في المدى الذي ننظر إليه؛ المدى ما بين أنفسنا من جهة، والعالم من جهة أخرى، وكأن الشاعر اتخذ محور الأشياء موقعاً يطلّ منه، إنه، هناك في قاع نفسه؛ قاع نفسه في المحو؛ لإعادة الخلق إعادة تجسد الفن الشعري بوصفه طريقاً للمعنى؛ طريقاً يجعل العالم يعني شيئاً تتماهى فيه القصيدة مع الحبيبة في قول الشاعر(47):

وبَعدي..
أهزُّ القصيدةَ حتى أقولَكِ،
حتى أَحُفَّ ببعضِ الكلامِ الذي يتكوكبُ
عند ظلالِكِ..
هذا السقوطُ المدوِّي ابتداءُ عَلوِّ الكلام إليكِ،
سموقُ القصيدةِ..
مَقتلُ شاعرِها في امتناعِ العبورِ البخيلِ
وميلادُهُ في المجازِ البعيدِ الخضيلْ.

سأرقدُ خلفَ حجابي وهُدْبي
ليبقى حبيبي طليقاً بعيني وقلبي،
وتبقى القصيدةُ فيه طُموحاً..
تلوبُ عليه الأماني!.
فلا الوصف يدني،
ولا الكشف يأتي عليه..
كأني أسابق نفسي على فرسين،
وأتبع وقعي..
وهذا الصهيل الذي يتجاوب في خافقيّ،
ويجعلني ساحة للرهان!.

وهكذا نجد أن رحلة الأسطورة في المجموعة الشعرية عبر تمثّلاتها، وتجلياتها اللانهائية، كانت أفقاً مفتوحاً من التجليات لا يتوقف، ولا ينتهي، فاتحة السياق على نهاية الأسطورة اليونانية، التي تقول: إن نهر "هيروس" احتفظ برأس "أورفيوس"، وقيثارته، مردّداً ألحانه ترديداً يدلّ دلالة واضحة على صوت الخلود لعالم الإبداع، وعالم اللازمان، وعالم اللامكان، حتى كأن الصوت يردد في نهر المجموعة الشعرية وتبقى القصيدة، هذا البقاء الذي يخفّف من حدّة قلق المبدعين، وعبء زوالهم، من هنا يمكننا القول: إن المجموعة الشعرية أفق دافق بالحيوية والإيقاع، وبالأحاسيس العميقة التي تخلق متعة معرفية، أو فضاء معرفياً يوحّد لدى المتلقي بين المعرفة الحدسية والواقعة الفنية، كما وُحّد بينهما لدى المبدع، هذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن النص الشعري في المجموعة حدس ذهني: معرفة كلية؛ لأن الشعر تجريد؛ أي أنه انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة.

المصادر والمراجع

- آية وارهام، أحمد بلحاج، الرؤية الصوفية للجمال: منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، الناشر: مؤسسة البشير التعليمي الخصوصي، مراكش، ط1، 2008.
- إمام، د. إمام عبد الفتاح، معجم ديانات وأساطير العالم، الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، ود.ت، م3.
- الجزار، د. محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- الحداد، عباس يوسف، الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجاً، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط2، 2009.
- الحلاج، أبو المغيث الحسين بن المنصور بن محمى البيضاوي (244 ـ 309هـ / 858 ـ 922م)، شرح ديوان مع متن محقق محرر وتصنيفات ومقدمة وفهارس، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى الشيبي، ويليه كتاب الطواسين، حقّقه وأصلحه: بولس نويّا اليسوعي، منشورات الجمل، كولونيا ـ ألمانيا، بغداد ـ العراق، 1997، ط3، 2007م.
- الحلاج، ديوان الحلاج، أعدّه وقدّم له: عبده وازن، دار الجديد، بيروت ـ لبنان، ط1، 1998.

ـ سليطين، وفيق، أوصال أورفيوس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الشعر (9)، 2013.

ـــ سليطين، د. وفيق، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، الناشر: دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007م.

ـــ الششتري، أبو الحسن، الديوان، دراسة وتعليق د. محمد العدلوني الإدريسي، والأستاذ سعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـــ المغرب، ط1، 2008م.

ـ العكبري، أبو البقاء، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ الشلبي، دار المعرفة، بيروت ـــ لبنان، د.ط، ود.ت.

ـــ فؤاد، هالة، رمزية الألف عند ابن عربي، مجلة (ألف): مجلة (البلاغة المقارنة)، المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، العدد الثاني عشر، 1992.

هوامش

(1) ـ ينظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص84 ـ 85.

(2) ـ ينظر: د. إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، ود.ت، م3، ص72ـ 73.

(3) ـــ وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الشعر (9)، 2013، ص70

(4) ـ المصدر السابق، ص11.

(5)ـ وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص12 ـ 13.

(6) المصدر السابق، ص29.

(7) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص30 ـ 36

(8) المصدر السابق، ص44.

(9) المصدر السابق، ص51.

(10) المصدر السابق، ص74 ـ 75.

(11) ينظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص70 ـ 71.

(12) ينظر: المرجع السابق، ص7 ـ 8.

(13) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص11.

(14) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ الشلبي، دار المعرفة، بيروت ـــ لبنان، د.ط، ود.ت، ج3، ص20.

(15) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص12.

(16) المصدر السابق، ص23.

(17) ينظر: هالة فؤاد، رمزية الألف عند ابن عربي، مجلة (ألف): مجلة البلاغة المقارنة، المجاز والتمثيل في العصور

الوسطى، العدد الثاني عشر، 1992، ص147ـ 148.

(18) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، 47 ـ 48.

(19) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص51 ـ 52.

(20) ينظر: د. وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، الناشر: دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007م، ص167.

(21) ينظر: الحلاج أبو المغيث الحسين بن المنصور بن محمى البيضاوي (244 ـ 309هـ / 858 ـ 922م)، الديوان، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان مع متن محقق محرر وتصنيفات ومقدمة وفهارس، ويليه كتاب الطواسين، حقّقه وأصلحه: بولس نويّا اليسوعي، منشورات الجمل، كولونيا ــ ألمانيا، بغداد ــ العراق، 1997، ط3، 2007م، ص346.

(22) ينظر: عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجاً، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط2، 2009، 195 ـ 200.

(23) الحلاج، أبو المغيث بن منصور بن مَحمى البيضاوي، الديوان، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى الشيبي، ، ص80.

ـ الحلاج، ديوان الحلاج، أعدّه وقدّم له: عبده وازن، دار الجديد، بيروت ــ لبنان، ط1، 1998، ص161.

(24) ينظر: أحمد بلحاج آية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال: منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، الناشر: مؤسسة البشير التعليمي الخصوصي، مراكش، ط1، 2008، ص37.

(25) ينظر: د. وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ص167.

(26) الششتري، أبو الحسن، الديوان، دراسة وتعليق د. محمد العدلوني الإدريسي، والأستاذ سعيد أبو الفيوض، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ــ المغرب، ط1، 2008م، جـ1، ص84.

(27) القرآن الكريم، سورة يونس، الآية 1.

(28) المصدر السابق، سورة هود، الآية 1.

(29) المصدر السابق، سورة يوسف، الآية 1.

(30) المصدر السابق، سورة إبراهيم، الآية 1.

(31) المصدر السابق، سورة الحجر، الآية 1.

(32) ينظر: هالة فؤاد، رمزية الألف عند ابن عربي، ص148 ـ 149.

(33) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص7.

(34) المصدر السابق، ص24.

(35) أحمد أمين، فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1943، جـ4، ص64، نقلاً عن: هالة فؤاد، رمزية الألف عند ابن عربي، ص145.

(36) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص14.

(37) المصدر السابق، ص16.

(38) المصدر السابق، ص17.

(39) د. وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ص126.

(40) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص21.

(41) المصدر السابق، ص10.

(42) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص8.

(43) المصدر السابق، ص8.

(44) المصدر السابق، ص45 ـ 46.

(45) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص58 ـ 59.

(46)ــ وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص21 ـ 25.

(47) وفيق سليطين، أوصال أورفيوس، ص48 ـ 50.

□□

أسماء في الذاكرة..

أنــــور العطـــــار
شــاعر الألم المبــدع

◘ أحمد سعيد هواش

كان الإبداع ثمرة الألم والحرمان في حياة أنور العطار مع الفقر المدقع بسبب الحرب العالمية الأولى، مما جعله يميل للانطواء على نفسه والعزلة عن الناس.

وقد أحب العطار الكتاب وجعله رفيقاً له منذ شبابه، وتأثر ببعض الشعراء الغربيين أمثال: لامارتين، وألفريد دي موسيه، ومن العرب أعجب بالشاعر أحمد شوقي، ومن الأدباء العرب: معروف الأرناؤوط صاحب سيد قريش وأحمد حسن الزيات، صاحب مجلة الرسالة الشهيرة، ورأى في نثرهما صوراً حية من الشاعرية فاحتذى حذوهما، وقد انعكس ذلك في شعره ويشير دارسو شعره إلى تحيزه بوصف الأزهار والحدائق، ومن قصائده ما هو ترجمة شعرية لبعض القصائد المشهورة لبعض الشعراء الفرنسيين، وقد نشر في مجلة الرسالة بعضها.

ومن ملامح ولعه بالطبيعة يعود إلى حس وجداني عاطفي شديد الإحساس بالحياة، وقد أعانته الطبيعة الدمشقية بما تميزت به من جمال، كما أوصله شغفه بحب الشاعر أحمد شوقي إلى العناية بالوصف، والاهتمام باللفظ والإيقاع خاصة، يتميز شعره بالنفس الطويل، والتأنق في اختيار الألفاظ، وقد تطغى عناية سحر الكلمة على جمال الفكرة، لذا جاء شعره موسيقي الإيقاع.

وفي شعره الوطني والقومي والديني يتجلى الوعي بالتاريخ والتحمس لكل ما هو أصيل، مع مسحة من الحزن الشفيف تكلف هذه الرومانسية الغامرة.

لقد أبدع الشاعر أنور العطار بالوصف، وتغزل بالوطن وهاجم المستعمر، والشعر أثيره الذي استبد بكل جارحة من جوارحه، وأكثر شعره إلى هذه النغمات التي تعبر عن

خوالجه النفسية، تصوير لجمال الطبيعة والبطولة العربية في أسمى معانيها.

وصف الأديب معروف الأرناؤوط شعره بقوله:

«أنور العطار، هو كما يقول ألفريد دي موسيه، شاعر الحياة التي نعرفها في الآلام والمسرات، في الحظوظ اللامعة والحظوظ الكابية، بل هو كما يقول لورد بيردن، قيثارة بعض أوتارها للغناء، وبعضها للبكاء. ويقول عن شعره: «هذه القطع الفريدة من الشعر قبس أنور العطار ألوانها وأصبغتها من إحساس رقيق يجيش في روحه، فإذا تطلع على الناس بالألوان والشذا كما يطلع الربيع بألوانه وعطوره».

وقد كتب الأديب الكبير أحمد حسن الزيات صاحب «الرسالة» الشهيرة عن الشاعر أنور العطار مقالاً: بعنوان (نفحات من أدب دمشق) قال فيه: سورية المنجبة التي ولدت أبا تمام والبحتري والمتنبي، وأبا فراس، وأبا العلاء لا تزال تلد الموهوبين من عباقرة الفن والفكر، لم تعقم بهم في أي زمن ومن بينهم شاعرها غير مدافع أنور العطار، وأصدقاء (الرسالة) لا يزالون يجدون في ذاكرتهم حلاوة ما نعموا به من روائع أدبه طوال عشرين سنة. تمتعنا بما أنشد صاحب (ظلال الأيام) من شعر لم يقع في أذني مثله منذ استأثر الله بشوقي، وأنا أعرف من نفسي أني بطيء التأثر بالشعر والغناء فلا يهزني منها إلاّ الرائع العالي الطبقة، فإذا طربت لما صور العطار من وجوه الأرض، ومجالي الطبيعة في قصائده الغر (الوادي) و(لبنان) و(دمشق) و(بردى) و(الخريف) و(المساء) و(الظهيرة) و(البنفسجة) فالفضل للشعر الذي يملك الشعور، وللشاعر الذي ينطق الحجر، وأدب العطار مثل صادق للأدب السوري الحديث، وأكثر الصفات البلاغية انطباقاً عليه الجزالة والسلامة والوضوح.

ومن ديوانه الوحيد «ظلال الأيام» الصادر عام 1948 والذي كتب مقدمته الأستاذ علي الطنطاوي، نرى بعض ما ذكر من شاعرية وقادة تشهد له بطول الباع في إبداع شعره، وعلو الكعب، الذي انعكس في قصائده مثل «غوطة دمشق» ووصف دمر، منتزه دمشق، ونهر بردى الجميل، ودمشق.

فلنلق نظرة سريعة على أبيات من قصيدته «غوطة دمشق» إذ قال منها:

عالم من نضارة واخضرار

فاتن الوشي، عبقري الإطار

ضم دنيا من البشاشة والبشـ

ـر وما تشتهيه من الأوطار

من فراش على الخمائل حوّا

م وطيب مع النواسم سار

وينابيع حقل بالأغاريـ

ـد تناجي بالساكب الهدار

وأقاصيص تسكر القلب

حروفها قيثارة الأطيار

لقد تفنن الشاعر أنور العطار في وصف غوطة دمشق، فلكأننا نراها عياناً فجاء وصفه صورة حية عن جمال الغوطة، من نضارة واخضرار، إنها لوحة رائعة لمصور فنان... وقد أجاد الشاعر في انتقاء الألفاظ ووضعها في المكان المناسب، فحلّق في وصف الطبيعة الجميلة التي أسر بجمالها، ونقل إلينا هذا الجمال في أحسن صورة، فنرى الخضرة، ونسمع أغاريد الأطيار، تطلق ألحانها الشجية من قيثارة الطبيعة، إننا نرى في كل بيت من القصيدة صورة مشرقة نلمس فيها الحرارة في الوصف، والصدق في التصوير. وهذا الوصف ينطبق على ما وصف به، نهر بردى، ودُمّر وغيرها، حيث نرى جمال الطبيعة استولى على جميع أحاسيسه ليهيم بالطبيعة حباً وعشقاً وهياماً، مختاراً الألفاظ التي تناسب كل جزء منها فلكأن الكلمة المعبرة أعدت لتحل في مكانها المناسب.

ها نحن سنتعرف أبياتاً من قصيدته «بردى» إذ قال:

بردى سلسل البقاء ولحن
عبقري على المدى يتغنى
رف بين الحقول نشوان هيما
ن وغنى الربا فجنت وجنا
مر كالعاشق المتيم بالرو
ض وكالطير يسكب الروح لحنا

إنه بردى النهر الخالد المتجذر بالطبيعة، هو باقٍ على الدهر، ليمنح الخير والبركة والجمال، يشمخ بخرير مائه الذي يتغنى به بلحن عبقري شجي على مدار الأيام والعصور. ينساب بين الحقول وهو نشوان بما يقدمه ويعطيه لأمه الأرض فأنبتت الشجر والثمر ناشراً أغانيه وألحانه العذبة مع عطائه الخصب الوفير.. فهو العاشق المتيم بالروض فيسقيه من رحيقه السلسال، فيزدهر بالخضرة والزهر المعطار، مثل الطير المغرد على الأفنان بلحن مؤثر عذب.

إلى أن قال، مخاطباً نهر بردى، بكلمة «برداي الحبيب» تحبباً التي تدل على أسمى آيات الحب تنبثق من فم شاعر فرح بنهر مدينته «دمشق»:

بَرَدايَ الحبيب، يا فرحة الرو
ح ويا منية الهوى ما تمنى
يا شفاء القلوب يا كوثر الخلـ
ـد ويا منهلاً يناسم عدنا
أنت نجواي إنْ أظلني الشجـ
ـو وانحنى عليَّ سقماً ووهنا
وردك العذب من أمانيَّ أحلى
جرسك الحلو من أغانيَّ أغنى

ويختم الشاعر أنور العطار قصيدته هذه «بردى» بهذين البيتين المعبرين عن أسمى آيات الحب والعشق للنهر الخالد «بردى» إذ قال:

بردايَ الذي حببت على الدهـ

ـر وأحللته فـؤادي سـكنى

أنت في الحلم الذي أشتهي

أنت في الشعر الذي أتغنى

إنه الحب الذي يظهره الشاعر أنور العطار نحو نهر بردى، حب مستمر على الدهر، انسكب في قلبه وسكن في سويدائه، وهو في حلمه الذي يحلم به كأحسن ما يتمنى، كما أن نهر بردى كان من أهم أسباب إبداعاته الشعرية التي تغنى بها في حياته.

ولم يقتصر شاعرنا على حب الطبيعة، وهيامه بها، بل طرق باب الشعر الوطني والقومي، فخص نضال سورية العربية عامة ودمشق خاصة من أجل الحرية والسيادة بشعر جزل العبارة، عذب اللفظ، ولعل وجوده في (بغداد) وتدريسه للأدب العربي في ثانوياتها ومعاهدها وتأثره بجوها النضالي العروبي نمّى عنده هذا الحس الوطني العروبي، فتجلى ذلك بمعظم قصائده الوطنية: دمشق، بردى، وعيد الجلاء، التي نقل لنا فيها أحاسيسه وفرحته بهذا اليوم الأغر فنقلها لنا نضرة من مكان الحدث وحرارته في عيد الجلاء الأول 16 نيسان 1946 فقال:

دمشق ترفل في أفواف وادينا

غنّى لها «بردى» هيمان مفتونا

السلسل العذب يهدي النيربين

كالروض يعبق أوراداً ونسرينا

و«قاسيون» انتشت بالنور هامته

كأنه قبسُ الأنوار من (سينا)

يومٌ أغرُ على الأيام مؤتلقٌ

مُشهَّرٌ ما يزال الدهر ميمونا

يا صفحة قد كتبناها بأيدينا

بالدمع والدم قد زينت أفانينا

أجل إنه يوم أغر كتب بدم الشهداء، ودموع النساء، إنه يوم الجلاء، وقد خصّ شاعرنا لعطار مدينة دمشق بقصيدتين، نذكر واحدة منها بعنوان (دمشق) جمع فيها جمال وصف الطبيعة الدمشقية ونضالها لوطني فَخلّد بها دمشق، إذ قال منها:

دمشق ائتلاف الربيع الجديد

وإشراقة الفجر لما ابتسم

وريحانة نديت بالهدى

وزنبقة رويت بالحكم

على مهدها رائعات النبوغ

وفي ساحها قبسات الهمم

وفي تربها المسك مسك الخلود

وفي جوّها العطر عطر الشيم

تندت مسارحها بالسماح

وماجت أباطحها بالكرم

وما هي إلا كتاب البقاء

وما هي إلاّ سجل العظم

ودمشق موطن الشاعر، هي ائتلاف الربيع، وإشراقة الفجر، وكتاب البقاء، ومطاف الجلال، في تربها مسك الخلود، وفي جوها عطر الشيم:

دمشق أنت مأوى

للحسن والفنون

عشت للدهر نجوى

للشاعر المفتون

يقول الأستاذ علي الطنطاوي في مقدمة الديوان: «لقد كانت أيام بغداد أجدى الأيام على أنور ففيها اختزن من نفسه أجمل الصور، وفيها نظم أروع القصائد، وفيها ابتدأ في حياة الشاعر عهد جديد هو عهد الشعر القومي، شعر الحماسة الوطنية فازدادت بذلك هذه القيثارة السحرية وتراً جديداً، خرجت منه أطيب النغمات.

فإذا أخذتم عليه أنه كان حليف الحزن صديقَ الأسى، فقد وقف شعره على تقديس الألم العبقري، فبكى الأحلام الضائعة، كما بكى الأوراق المتناثرة في (الخريف)، وَخَلَّدَ مظاهر الأسى في النفس وفي الطبيعة.

وهكذا نرى الشاعر أنور العطار قد استبد الشعر المبدع بكل جارحة من جوارحه وأكثر شعره خصصه لتصوير جمال الطبيعة، وللبطولة العربية في أسمى معانيها، التي تمثلت في جهاد أبناء فلسطين حيث قال:

يا دماء على فلسطين سالت

من شباب زكية أعواده

من جريح يود لو برئ الجرح

فخاض الوغى ندياً ضاده

مات لم تشهد الأحبة بلواه

ولم يحمل الأسى أعواده

هكذا المجد أن تموت فريداً

يا شهيداً يلذه استشهاده

تلك محطات من حياة الشاعر أنور بن سعيد بن أنيس العطار الذي ولد في مدينة بعلبك في العام 1913م من أبوين دمشقيين، وتلقى بعض علومه الابتدائية في بعلبك، وأكملها في مدرسة البحصة بدمشق، وكان من المتفوقين والمبرزين، وانتسب بعد ذلك إلى مكتب عنبر، وأكمل فيه دراسته الثانوية، وتابع دراسته العالية في كلية الآداب بالجامعة السورية وفاز بشهادتها.

قضى الشاعر الجانب الأعظم من حياته في تدريس اللغة العربية وآدابها في ثانويات حلب، دمشق، والعراق والسعودية، وكان آخر مناصبه: رئيس ديوان في وزارة المعارف بدمشق لمدة قصيرة. توفي بدمشق بتاريخ 1972/7/23م.

وكما رأينا في نماذج شعره فإنه «بحتري» الأسلوب، وقد صدر له ديوان وحيد «ظلال الأيام» وله عدة دواوين لم تطبع وهي:

«البواكير» و«أشواق» و«منعطف النهر» و«الليل المسحور» و«وادي الأحلام».

وله كتاب «الوصف والتزويق عند البحتري» و«أسرة الغزل في العصر الأموي»

إلى بعض كتب مدرسية، شارك في تأسيس (المجمع الأدبي) في دمشق، وكان في لجنة الإدارة.

نشر قصائده في مجلة الرسالة، والزهراء في القاهرة، وقد نشر آخر قصائده في مجلة العربي الكويتية عام 1972. قبل وفاته بأشهر وكانت بعنوان: «آذنتْنا أيامنا بانقضاء» ولكأنه يرثي نفسه إذ قال فيها:

يا مغيبَ الحياة أنسيْتني النو
ر وأقصيتني عن الإشراق
ومحوت الوجود إلاّ رسوماً
أوثقتها يد البلى في وثاق
نطقت بالمبين من محكم القو
ل، وأفضت بسرها المغلاق
وجثت لا ترد عنها العوادي
لا ولا تشتهي الخيال الراقي
آذنتْنا أيامُنا بانقضاء
وانطلقنا من قيدها الخنّاق
أعتقتنا المنونُ من أسرها الصعـ
ب ومما حوتْ من استرقاق
ما انتفاعي بالبدر تيماً إذا كا
ن هلالي تِربَ البلى والمحاق
رُبَّ ليل أمدَّه القلب بالنو
ر وليلٍ محلولك الأطباق

□□

والقصيدة طويلة تربو على الخمسين بيتاً. ◆

المراجع:

1 ـ أعلام الأدب والفن، أدهم آل الجندي ج2، مطبعة الاتحاد، دمشق 1958م.

2 ـ حديث العبقريات، عبد الغني العطري، دمشق، دار البشائر، ط1/ 2000م.

3 ـ الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيال، ط1، القاهرة، 1958م.

4 ـ ظلال الأيام، ديوان الشاعر أنور العطار، ط1، 1948م، مطبعة البرهاني، دمشق.

5 ـ مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، إعداد مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001م.

6 ـ معجم البابطين لشعراء العربية الراحلين في القرنين التاسع عشر والعشرين، إعداد هيئة المعجم، المجلد الرابع، الكويت، ط1، 2008م.

7 ـ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عيّاش، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى 1985م.

---

* مجلة العرب، ع172 مارس 1972م.

الشعر..

أرض العروبة

□ حسين جمعة

(1)

غنّيتُ للشام، ما للشام من مَثَلِ
مِلءُ العقولِ تباري المجد بالأزَلِ
طاقاتُ حِلْمٍ، وأعلامٌ مُعَطّرةٌ
من ألفِ لونٍ توشّى بالنّدى الخَضِلِ
أشدو تراتيلَ عن أمجاد أُمّتنا
أذوبُ عشقاً على أنغامِ مُبْتهِلِ

* * * *

دمشقُ قلبي ومِلءُ الروحِ حُلّتُها
طُوبى ضياءً بتوق النفس للقُبَلِ
أشتاقُ شوقاً إلى أفياء أنديةٍ
تَسْبي الفؤاد بضَفْرِ الشِّعْرِ في حُلَلِ

نافورةُ الماءِ في أنحائها ألَقٌ

قيثارة البوح تحدوها على مَهَلِ

تجَمَّعَ القومُ في وُدٍّ وفي شَغَفٍ

يرنون تَوْقاً إلى الراوي على عَجَلِ

* * * *

يُفَنِّدُ القولَ في الفُرْسانِ يُحْضِرُهُمْ

مِنْ غابرِ الإرثِ يَدْعوهمْ إلى النُّزُلِ

مَنْ ذا يبارزُ زِيْرَ سالمٍ بطلاً؟!

صَوْتٌ لعَنْترةَ العَبْسيِّ ذي الطُّوَلِ

يُقَسِّم الجَمْعُ في لِفَّتَينِ جَمْعُهما

نَصْرُ الكرامةِ والأمجادِ والأَمَلِ

* * * *

جار الزمان على أنسام رِقَّتِها

يُرْدي العروبة، يرميها إلى الشَّلَلِ

بل زارها اللّيلُ في جَهْلٍ وَمظْلمةٍ

سرّاً وجهراً يحاكي الإثم بالزلل

كـــذا رأيـــت الخطايـــا في سمـــا بلـــدي

تعـــانق الشـــرَّ بالأضْـــغانِ والخَطَـــل

(2)

يمَّمْـــتُ وجهـــي إلى مِصْـــرٍ أُذَكِّرهـــا

بنسْـــبةِ القـــوم مِـــنْ آمادهـــا الأُول

مِـــن عَهْـــد آمـــونَ[1] لا تُنْسَـــى أَصـــالتها

إلى الإبـــاء مِـــن التَّوْحيـــد والمُثُـــل

قُـــمْ يـــا صـــلاح[2] وشـــاهِدْ مـــا جَـــرَى عجبـــاً

طـــاش القـــرود بـــأرض النيـــل بالنَّغَـــل[3]

عـــاثوا فســـاداً، ومـــا أبقـــوا علـــى قـــيمٍ

بـــين العبـــاد، أشـــاعوا الكُـــره بالحِيَـــل

قُـــمْ يـــا جمـــالُ[4] وســـدّد سِـــكَّةً كَسَـــرتْ

حُلْـــم العروبـــة مـــا أَبْقَـــتْ علـــى أمـــلِ

---

(1) آمون: هو (توت عنخ آمون)، وكان أحد فراعنة الأسرة المصرية الثامنة عشرة في مصر القديمة؛ وحكم بين (1334 و1325ق.م) وهو أشهر الفراعنة بما حققه من إنجازات وانتصارات في الحروب؛ وجاء بعد أبيه (أخناتون) مُوحّد الآلهة في إله واحدٍ أَحَد هو (آتون)، واكتشف قبر (آمون) عام (1922م) في وادي الملوك.

(2) صلاح: هو صلاح الدين الأيوبي الذي وَحَّد مصر والشام.

(3) النَّغَل: الفساد والعبث...

(4) جمال: هو جمال عبد الناصر الذي رأس الجمهورية العربية المتحدة (مصر وسورية في 22/2/ 1958م)

والقـــاهريُّ بـــأرض الخـــير مُفْتقِـــرٌ
إلى الشـــراب، وســـامتها يـــد الغَلَـــلِ

لهفـــي عليهـــا يناديهـــا ويـــا أســـفاً!!
طـــار البغـــاث بلـــبّ العُـــرْب بالعِلَـــلِ

(3)

آهٍ فلســـطين قَـــدْ هُـــدَّت عزائمنـــا
يـــا نكبَـــةً أرّثَـــت للقتـــل والثُكَـــلِ

سَـــبْعٌ وســـتون أدمـــت أضْـــلعاً وَحَـــزاً
منهـــا تناســـلت الـــويلات بالهَبَـــلِ

يـــا نكْسَـــةً مـــا لهـــا في ذاتنـــا شَـــبَهٌ
إلا كـــوارث للأخبَـــار والـــدَّخَلِ

قتـــل وذبْـــح وتـــدمير يفاجئنـــا
يـــدمي القلـــوب ويـــذروها بـــلا خَجَـــلِ

هاجـــت وماجـــت بـــأرض الله نائبَـــةٌ
لهفـــي عليهـــا وقـــد جُـــرَّت إلى الخلَـــلِ

قُـــمْ يــا بـــلالُ[1] وأذّن في مواقعنـــا

القــدس ضــاعت وتاهــت في دُجَــى الــدجل

قــم يــا صــلاح[2] تأمــل في كنائســـنا

مَهْـــدُ المســـيح مـــلاهُ الحَبْـــر بالسَّـــفَلِ

يُهـــوِّد الإرث والتــــاريخ في صَـــلَفٍ

لا يَرْعَـــوي عـــن ضـــلالٍ جَـــدٌ بالهَلَـــل[3]

(4)

أرض العروبـــة أبكيهـــا علـــى كَمَـــدٍ

في أرض لبنـــانَ ذابَ السُّـــمُّ بالعَسَـــلِ

آهٍ علـــى الجـــرح ينـــزو حُرْقـــةً نكـــداً

يُغـــرِّدُ الغَـــدْرُ في الأوصـــال بالخَبَـــلِ

قـــد كـــان لبنـــان صَـــرْحاً عاليـــاً فرحـــاً

بالحُـــبّ والشِّـــعْرِ في الآمـــال والأُصـــلِ

---

(1) بلال: هو بلال الحبشي مؤذن الرسول الكريم.

(2) صلاح: هو صلاح الدين الأيوبي الذي حقق انتصاراً تاريخياً في معركة حطين وهو صاحب العبارة المشهورة (الدين لله والوطن للجميع).

(3) الهلل: رفع الصوت بإيقاعات لا معنى لها.

بـــــيروت يـــــا قبْلـــــةَ الأنغـــــام أُغنيـــــةً
يـــا زُرْقـــةَ العَـــينِ[1] في الأحـــداق والمُقَـــل

مــــــاذا دعــــــاكِ إلى نكْـــــثٍ لعُهْــــدتنا
نحـــن الأقـــارب في الأنســـاب والنِّحَـــلِ!!

لـــــولا مقاومـــــةٌ شَـــــدّتْ عزيمتنـــــا
صـــرنا نشـــك بأصـــل العُـــرْب والفِصَـــل[2]

تُـــرْبَ الجنـــوب، أيـــا رمـــزاً بمُعْـــتركٍ
أبطالـــك الصّـــيْد أضـــحوا مَضْـــربَ المَثَـــل

ظلُّـــوا علـــى العَهْـــد إيمانـــاً وتَضْـــحيةً
بـــالنفس جـــادوا لنَصْـــرٍ قُـــدَّ مـــن نَبَـــلِ[3]

حـــــازوا شـــــهادة خُلْـــــدٍ في قداســـــتها
عنـــد الإلـــه مـــع الأحـــرار والبُـــذُلِ[4]

---

(1) المقصود بزرقة العين: الإبصار المعجز؛ نسبة إلى (زرقاء اليمامة) التي كانت تبصر من مدى مسيرة ثلاثة أيام ويعني هنا أن بيروت لم تعد قادرة على رؤية الحقيقة.

(2) الفِصَل: جمع الفصيلة؛ وهي عشيرة الرجل وقرابته.

(3) النَّبَل: مثل النبيلة: الفضيلة.

(4) البُذُل: جمع تكثير للباذل؛ وهم الكرماء والأجواد.

(5)

أما العراق فصنو الشام في أرَجٍ

ظلُّ الخلود بأخبار لدى الفُضُل[1]

أُوروكُ قد أرّخت سِفْراً لحكمتها

تُجلي المصير، ورادتها خلا جَدَلٍ

جلجامش البطل المقدام في ثبتٍ

أردى عفاريت غاباتٍ بذي الشُّعَل[2]

حضارة النّهْر نادتنا على وهجٍ

غاص السواد بسرٍّ كان في بَعَلِ

أرادت الخُلْدَ أزماناً ومعرفةً

شريعةُ العَدْلِ[3] صاغتها بلا مَلَلِ

بغدادُ يا غُرّةً في السِّحْرِ تفتننا

مصباح عِلْمٍ يُضيء الروح بالسُّبُلِ

---

(1) الفضل: جمع كثْرة للفاضل.

(2) الشُّعَل: الفرس ذو الغُرَّة البيضاء. وعفاريت الغابة: إشارة إلى غابة (الأرز) التي ذكرها ملحمة (جلجامش) وقيل: إن العفريت (خمبابا) كان يحرسها. وجلجامش: البطل الأسطوري في الملحمة السومرية هو من قتله، ومن ثم حاول إعمار مدينة (أوروك) وإرساء العدل فيها.

(3) شريعة العَدْل: يقصد بها قانون حمورابي المشهور.

تاريخ مَجْدٍ رواه القَوْم في فَخَرٍ
كل يباهي بأرض النخل والحُلَلِ

ما زلت أذكر يا بغداد رِفْقَتَنا
بالكاظميّة هَزْتني على جَذَلِ

غَرَفْتَ من روضة الأخيار منتشياً
وكل حبٌ يناديني بلا كللِ

اهفو إليه أُلَبّي دَعْوةً مَنَحَتْ
قلباً شغوفاً بحُسْنِ العُرْف والجَلَلِ

أوّاه يا وطنَ الخْيرات يا بَلَداً
قد جَرْكَ الغَرْب للتقسيم والوَحَلِ

خبث من الرجس ساد الغرب قاطبةً
يا حَسْرةً أكلتْ أكبادَ ذي الرْجلِ

قيْدَتْ نساءٌ على مرأى نَوَاظِرنا
صرن السبايا[1] بأرض العَجْز والفشلِ

---

(1) السبايا: جمع السبية، وهي المرأة الأسيرة أو المنهوبة في الحرب وغيرها.

سِــــرْبُ الحرائـــــر يبكـــــي ضَـــعْفنا خجـــلاً

نِمنـــــا بليـــــل علـــــى خَـــــوفٍ بمُعْتقـــلِ

قـــــد ســــــامنا الغـــــربُ ذُلاً دائمـــــاً أبـــــداً

صـــــار الـــــدواعش حكامـــــاً علـــى الأَجَـــل

(6)

أرضَ العروبــــــة[1]، هـــــل يكفيـــــك مـــــا

فيـــــه الخبائـــــثُ شـــــالتنا بـــــلا وَجَـــــل

فُكّـــــي القيـــــودَ مـــــن البلـــــوى مقاومـــــةً

كُــــلُّ البُغـــــاةِ وصـــــدقُ القـــــول بالعمـــــل

تشـــــرينُ[2] يـــــا عَجَبـــــاً للعـــــرب في زَمَـــــنٍ

مـــــات الإبـــــاء بـــــنفس العـــــاجز الهَـــــزِلِ

أنـــــت المـــــلاذ ومـــــا للنـــــاس مـــــن فَـــــرَجٍ

إلاّ إليـــــك يُقـــــاد الـــــرأي بالأمـــــل

(2015/6/25م)

---

(1) أرض العروبة: يُقصَد بها ــ هنا ــ سورية عامة؛ ودمشق خاصة.

(2) تشرين: يُقصَد به السادس من تشرين الأول/ أكتوبر لعام (1973م) وكان فيه نصر للعرب في العصر الحديث.

يا شام..

□ صبحي سعيد قضيماتي*

صـــــمتَ البيـــــانُ فنابـــتِ الأوصـــــابُ

هـــــذا الحطـــــامُ علــــى الركـــــام عبـــــاب

وقضـــــى الغــــرام، فتيــــلَ قلــــبي جاحـــــر

وطغــــى الحمــــام، وأحـــــرق الأحبـــــابُ

يـــا شـــامُ جئتـــك في المـــدامع شـــاكياً

قـــد ذاب في قلـــبي الجـــريح عتـــابُ

وأنـــا الـــذي أضـــحى الهـــوى مزمـــارَه

وشـــدت بـــأرض غرامـــه الأعشـــاب

قـــدْ دَمَّـــر الإعصـــارُ كـــل مـــراكبي

لم يبـــقَ لـــي في روضـــتي أحبـــابُ

* شاعر من سورية.

يـــا شـــامَ يـــا عطـــرَ الغـــرامِ وكَرمِـــهِ

كيـــفَ اختفـــتْ مِـــنْ تُربِـــكِ الأعنـــابُ

مـــــا ضـــــاعتِ الأعنـــــابُ إلاّ أنهـــــا

صـــــارتْ ملـــــوكَ ترابهـــــا الأغـــــراب

تغتـــــالُ عشـــــقَ عـــــروبتي بســـــمومها

وهـــــمُ اللصـــــوص ثعالـــــبٌ وغـــــراب

ســـــرقت كـــــلاب الأرض ســـــيف عـــــروبتي

ومضـــــت تقاتـــــل كـــــي يســـــود خـــــراب

فغـــــدا الفســـــادُ كمـــــا الســـــيول عرمرمـــــاً

بمخالـــــب هزجـــــت لهـــــا الأنيـــــاب

أضـــحت جيـــوبُ الفســـق (أجـــدر) حـــاكم

ووراءهـــــا كـــــل الضـــــباعِ حـــــراب

عبـــــقُ العروبـــــةِ في الأنـــــام مـــــآثرٌ

وحروفُهـــــا للعـــــارفينَ كتـــــاب

ونسيمُها لمنى النفوسِ مناقبٌ

ومياهُها للعاشقينَ شرابُ

في كلِّ شبرٍ من ترابها أيكة

للفكر والأدب النجيب رحاب

ملأ الدنا أعلامُها بروائع

فتفتحت لفنوننا الأبواب

ما بال أمة يعربٍ مقهورةٌ

ودموعُها مدرارةٌ تنساب

ثرواتُها منهوبة ولصوصُها

ضبعٌ وأفعى، ثعلبٌ وغراب

كافورُ لم ينفقْ وصار بذارُه

كجرادِ عهرٍ، والجنودُ ذباب

في كلِّ فجٍ يملكونَ مواخراً

هي للكبائرِ والخَنى أبواب

تبّاً لدمعك يا عروبَتنا انهضي

إن الدموعَ على الكرام تعابُ

والصمتُ سمٌّ قاتلٌ فإذا غدا

خوفاً وجبناً ، فالحياة يباب

ما أنتمُ إلاّ فقاعة صمتكم

تبكي الصخور عليكم وترابُ

ما صنتمُ أحلامَه وعبيره

وقبلتمُ أن يحكمَ الكذاب

ويدنِّسَ الأخلاقَ، والأرضَ التي

زخرتْ بعطر رياضها الأطياب

إن دبَّ في أرضي العداء فعاهة

تجتاحنا وبها الفؤادُ مصاب

وتفشتِ الأحقادُ تشحذُ غلها

وغدتْ ضباعَ الحلبة الأنياب

فتحولـــــت أرض الشـــــآم روايـــــة

فيهـــا الأجنـــة والطفولـــة شـــابوا

حُرقـــــتْ شـــــآمُ الله في أحلامهـــــا

وهـــي الجنـــانُ إذا اهتـــدت ألبـــاب

مـــا بـــالُ أحقـــادِ اللئـــام تسوســـنا

فـــإذا الحيـــاةُ مواجـــعٌ تتســـابُ

يـــا ربُّ يـــا رحمـــنُ اهـــدِ قلوبنـــا

واجعـــل عبـــادك للمكـــارم ثـــابوا

يـــا ربُّ إن ضـــلَّ العبـــادُ فـــراعِهِمْ

واغمـــرهمُ بـــالعطف كـــي يتحـــابوا

إنَّ المحبـــة للجنـــانِ تقودُنـــا

والحقـــدُ داءٌ للســـعيرِ مـــآب

كـــي نبـــتني روض النعـــيم بشـــامنا

تزهـــو بهـــا الخـــلان والأحبـــاب

قــــد هــــــدّني داءُ الطوائـــــفِ كلّهـــــا

بســـــــــــمومها لفنائنـــــــا جــــــــلاّب

أنـــــا مســـــلمٌ ومتـــــيمٌ بشَـــــذى المســـــي

ح وعنــــــد ربـــــي المنتهـــــى، وحســـــاب

بالحـــــبِّ أعبـــــدُ خـــــالقي وعبـــــادتي

عمـــــلٌ كـــــريم للـــــبلاد ســـــحاب

ولكـــــل قلـــــبٍ خاشـــــعٍ محرابُـــــهُ

ولـــــي الفـــــلاةُ لمهجـــــتي محـــــراب

أســـــقي الزهـــــورَ لكـــــي تبـــــوحَ بعِشْـــــقها

لشـــــذى النســـــاءِ لتزدهـــــي الأنســـــاب

فيكيـــــدني ويردنـــــي جـــــيشُ الطحـــــا

لـــــبِ ناقمـــــاً، والعـــــثُّ والحُجّـــــاب

آهٍ مـــــن الحجّـــــاب آهٍ ثـــــم آه آه!

فكـــــثيرهم مُسْـــــتَعْبَدٌ كـــــذاب

وسَـــــقَتْنِيَ الأيــــامُ مُـــــرَّ خُطوبهـــــا

وتعثـــــــرتْ في خطـــــويَ الأنســــــاب

سُـــــحِقتْ عروبتنـــــا بمخلـــــب مــــاكر

وتــــــآمرتْ في أرضـــــنا الأنصـــــــاب

الكـــــلّ في وهــــم ســــحيق غــــارق

لا يـــــــدري أنّـــــه للغبـــــاء جـــــراب

أمراضـــــنا: كـــــفُّ المُصَـــــفِّقِ جـــــاهزاً

والقلـــــــبُ في أهوائِــــــهِ عـــــرّاب

نحــــنُ النيــــامُ، وفي الكهــــوفِ مقامُنـــــا

ولنــــا الظـــــلامُ مفــــارشٌ، وثيــــابُ

عَسَـــــسٌ يهدهـــــد مضــــجعي بهـــــراوة

أعوانهـــــا الســـــكين والكـــــلاّب

ســــــردابها كفـــــم الأفــــاعي رهبـــــة

والليـــــل فيهـــــا للقـــــروح شـــــراب

فغـــدتْ قصـــائدُ مطمحـــي أنشـــودة

كلماتهـــا في اليائســـين تـــذاب

فمضـــيتُ أمخـــرُ في العواصـــفِ صـــبوتي

وهـــي البحـــارُ إلى الفـــلاح ركـــاب

نهـــدُ البحـــار إلى العـــلا قيثـــارتي

ورذاذُهـــا خَمْـــرُ المنـــى خـــلاب

فتبـــددت في مـــا أروم مخـــاطرٌ

وتـــذللت في مـــا أود صـــعاب

□□

قصائد..

◻ علي جمعة الكعود*

من وحي أمّي

(1)

أمّي

ويكفي لن أزيد

لأنها عندي

أهمُّ من الوريدْ

....

أمّي السماءُ

بكلّ زرقتها

.بكلّ نجومها

والبحرُ أمّي

حين يبدأ ُ ثورةً

ويعودُ ثانيةً

ليهدأ َمن جديدْ

....

أمّي

أهمّ من العيونِ

لأنها من دون رؤيتها

دوائرُ من حديدْ

....

أمّي

كدفء البحرِ..

هل للبحر دفءٌ

دون أمّي

حين يغمرهُ الجليدْ؟

....

لا الشمسُ

بل أمّي

تدورُ كواكبٌ من حولها

وتظلُّ..

حين الشمس

يحجبُ نورهَا أفقٌ بعيدْ

....

أمّي

المرايا والحكايا

والكتابات التي دوّنتها

منذ ُالطفولةِ

عند نهر حنانها

الممتدّ

من شغف الوليدِ

إلى الحفيدْ

....

أمّي

على أغصان ضحكتها

تحطّ ُيمامةٌ

وعلى ابتسامتها نشيدْ

....

وإذا بكتْ أمّي

تثورُ بحورُ أشعاريْ

ويهجرني القصيدْ

....

أمّي

ويكفي لن أزيدْ

(2)

أمّاهُ .. ماذا أقولُ؟

والشعرُ طفلٌ خجولُ

طالَ الحنانُ قلوباً

ولم ُتطلهُ العقولُ

لولاكِ عمري شتاتٌ

وعالمي .. مجهولُ

فلا ربيعٌ وخصْبٌ

ولا غدٌ مأمولُ

أوصى بكِ الربُّ أمّي

وفي الحديثِ الرسولُ

يا قمّة َمن حنانٍ

صَعبٌ إليها الوصولُ

حطّ الغَمَامُ عليها

فما توانى هطولُ

وأينعَ القلبُ حبّاً

وعانقتني الحقولُ

أمّاهُ مذ ُكنتُ طفلاً

على الأكفّ أجولُ

وما يزالُ بسمْعي

كلامُكِ المعسولُ

إذا جفاني منامٌ
وخاصَمتكِ الحلولُ
فللقماطِ حديثٌ
وللمهادِ طلولُ
أنتِ الربيعُ بعمري
فما عسايَ أقولُ؟
وقد نعمتُ بدفءٍ
قد باركتهُ الفصولُ
وللمشيمةِ حبْلٌ
بمهجتي موصولُ

يروي حكايةَ عشْقٍ
لها بقلبي أصولُ
أمّاهُ همسُكِ عطرٌ
بنسمةٍ محمولُ
تستافُ منهُ بحارٌ
أريجَها وسهولُ
من زهرةٍ لسواها
مضمّخٌ منقولُ
أدعو لعمركِ أمي
والعمرُ حباً يطولُ..

* * *

الشاعر

عندما
يقتلني العشقُ
أُوارى بالقصائدْ
تنبت الأزهارُ
في روحي...
يبوح الدمُ
للشعر بأسراري
ويحظى
مصرفُ القلب
بأشواقي
ولا أجني الفوائدْ

أتملى
شهقة الروح
ودمعاً
موسقتهُ لهفةُ الشوق
وغنتهُ الوسائدْ
أتخطى
حاجزَ الوقتِ
إذا سلتْ سيوفُ الهجرِ
أوْ هددني الخوفُ
وأردتني المكائد

عصبيّ الهجرِ

وضعتْ

عصبيٌّ الهجرِ

في عجلاتِ قلبي

بعد حبٍّ دامَ زنبقتينِ

من عمرِ الهوى ...

كسرتْ

قواعدَ مهجتي...

خرجتْ على القاموسِ

وارتكبتْ

لغاتٍ لستُ أفهمها...

رمتني

في غياهبِ حسرتي

وتوهمتني

زيرَ عشقٍ

لا يشقُّ لهُ قصيدٌ ...

أججتْ ناريَ

ودارتْ حول نفسي

كي أظلّ أسيرها...

وضعتْ

عصبيٌّ الهجرِ

وامتشقتْ جمالاً...

راودتني

ثمّ كفتْ كي تزيدَ صبابتي

واستعبدتني ...

لملمتْ أوراقها عن غصنِ

روحي ...

خلفتني عارياً

إلا من الأملِ الجريحِ ...

تصاغرتْ نفسي إليّ

كأنني

ملكٌ أطيحَ بملكهِ ...

وتباعدتْ

نسفتْ خلايا الروحِ

وانتظرتْ

مرورَ جنازتي ..

□□

أسئلةُ الجريدة..

فادية غيبور

لم تذبُلِ الكلماتُ .. لم تبكِ القصيدةُ
لم ترمِّد في الصباحات الدفيئةِ نارها..
لكنها همست لأوراق التشهي باخضرارِ
ربيعها
ومضت تصوغ حكاية من دمعةٍ
هطلت على الورق المسافرين أغنية وأخرى..
واستفاقت من ركام همومها..
وطنٌ هنا.. مطرٌ هناك..
حكايةُ لعبَ الشقيقُ بها زماناً
أشعل النيرانَ في الوطنِ الدفيءِ
ولم يكن إلا دفيئاً
بالرغم من ثلج الحكايةِ.. من دماها
وهي تنزفُ من جراح العابرينَ
إلى البلادِ .. كأنها سوقُ النخاسةِ تستفيقُ
من العصور الخاليةْ..
وطنٌ هناكَ... فِرَقٌ هنا مِزَقٌ هناك..
فرق ترتّب نارها ورمادها.
وتناثروا.. هذا يبيعُ رداءه.
وهناك بيعت وردةٌ وقصيدةٌ
كانت تحاولُ أن تكون..
لكنّها لم تستطعْ ..
فالقابعون على الرصيفِ تعارفوا..
ورووا حكايات الشمالِ..

وبعضُهم..

قرأ الحكايةَ في الجنوبِ

وبعضهم ختم الحكايةَ في سريرٍ باردٍ

ومضى إلى أوجاعِهِ متسائلاً:

- من باع أحلامَ الصغارِ إلى الذين تثعلبوا..

وتقلبوا

وبكَوا دماءَ قلوبنا وعيونِنا..

وتثعلبوا.. وتقلبوا..

كلٌّ له نهرٌ من الأوراقِ والذهبِ الرخيصِ

يمزّق الأوطانَ والإنسانَ والشجرَ الجميلَ

وضحكة الطفلِ الصغيرِ

ولا يعي..أنّ التي حملته في أحشائها

لمّا يعدْ ..

ما زال يعشقُ عمرَه..

ما زال يحلم بالولادات الجديدة

هل ثمَّ من يروي الحكايةَ في قصيدة؟..

أو.. ينثر الأوجاعَ والحبرَ المعتقَ

فوق أسئلةِ الجريدة.

□□

لا يعرف الوقت المناسب

□ محمد الحسن*

لا يعرفُ الوقت المناسبَ للدخولِ إلى اللهبْ

هو في خمائل غيمةٍ تنأى بعيداً في الزمانِ

تُظِلُّ أرضَ تخومهِ

ويكون أبعد ما يكون إذا اقتربْ

عطر الزهور النامياتِ بحضن أضواء المدى

أوراق أشجار الدروبِ بكلِّ حقلٍ جامحٍ

ومِنَ المساحات التي في الأفق تفردُ حلمها

هيهات يعجبه العجبْ

متسلحاً بنجومهِ يمضي إلى أقصى المُحالِ

ولا يعودُ إذا ذهبْ

من أين يدخل في الهواءْ ؟

تلك الدروبُ مريضةٌ

والقلب يسترق الحنينَ إلى شؤونِ جمّةٍ في كلّ أنحاء السماءْ

وتكاد عريدة السكارى تخسف الأرض التي اتكأت على كتف الشقاءْ

ويواصل المتحجرون الساقطون المارقون جنونهم

والجهل يملي ما يشاءْ

من أين يدخل في الهواءْ ؟

من أيّ عهرٍ لون تلك الأوجه الصمّاء يا قمر الشتاءْ ؟

لا يعرف الوقت المناسبَ للتمعّنِ بالعيون الماكرة

أو للتستّر خلف تلٍّ في الخيالِ من السهام الغادرة

* شاعر من سورية.

أو للقبول بما تبقى من حطام الذاكرةْ

يتسللونَ على رمال حطامها

كي يحرقوا ما قد تبقى من حقول الضوءِ

من صور المنازلْ

ها هم بكلّ جنونهم يتزاحمون لقطع أوردة السنابلْ

وعلى جمالٍ من عفونة جهلهم

يتقدمون من المدارس شاهرين سيوفهم ..

ماذا يهمّ إذا النجوم تألقت في الليلِ أو سكن الظلامْ ؟

هذي الصحارى الطافحات بكلّ حقد

رمالها عن أيّ غدرٍ لا تنامْ

لا يعرف الوقت المناسب لابتكار قصيدةٍ في مدح أبناء الحرامْ

فيما يلمّون المسوخَ عن المزابلِ

من مواخير الدعارةِ

من حواكير الظلامْ

من كلّ علبةِ منكراتٍ فاسدَهْ

وعلى العصافير الجميلة يفلتون جموعها مثل الكلاب الشاردةْ

لا يعرف الوقت المناسب للثناء على المسوخْ

قد قال يوماً في مضارب أهلها : هذي المسوخ جميلةٌ !.

فرنوا إليه كلهم في حدةٍ .. ورنا إليهم في شموخْ !

لَهَبٌ و غيمٌ من صورْ

وغصون أشجار المرارة مثقلاتٌ بالثمرْ

ولديه شيءٌ آخرٌ

لليلِ

للفجر السنيِّ

لقمة الجبل الأشمِّ

لصخرةٍ في منحدرْ

لقوافل الزمن التي في البيد تنقل خطوها فوق الرمال النائماتِ

إلى حكاياتٍ أُخَرْ

البرق يذكر خطوهُ عبر العوالم باحثاً عن أيّ كنزٍ من أساطير بعيدةْ

عن أيّ ظلٍّ بعثرت ألوانهُ الأعوامُ في الريح العنيدةْ

عن وجه عشتار الذي

كالشمس يشرق من مدى الأسرار في أفق القصيدةْ

البرق يذكر خطوهُ في كلّ أنحاء العوالمْ

ويـراه في أعلـى فضـاء الليـلِ يبحـث عـن .. سلالمْ !

لا يعرف الوقت المناسب للتباهي بالعواصمْ

تعلو مبانيها الحديثةُ بين طيات العمائمْ

وإذا نفضتُ عمامةً سقطت مسوخٌ لا تُعَدُّ

إذا نفضتَ عمامةً سقطتْ قرودٌ لا تُرَدُّ

إذا نفضتَ عمامةً سقطت شياطين الجرائمْ

فـات الأوان لكـي يحبّ حبيبةً أو كـيْ يمرّ بنخلةٍ أو يلتقي في الحلم بالكلماتِ توقفه وتطلعه على أسرارها

أو يرتدي شيئاً يناسب صمتهُ أو يبتدي من أيّ نجمٍ ساطعِ

فات الأوانْ

كي يرتقي درج المرارةِ راكضاً من أيّ آنْ

فات الأوانْ

كـي يشـهد الفجـر الجميـل يغـلُّ في سُـهُبِ البيانْ

كـي يلتقي بـالكونِ في حقـلٍ علـى طـرف الزمانْ

كـي يخرجَ الأرض الـتي احترقت هنـاك مـن الدخانْ

لا يعـرف الوقـت المناسـب للتسـاؤل أيـن ذاك الأفق أضحى ؟

و ليمسح الوجه الذي يزداد كالأيام قبحا

مـازال مبتـدئاً بفـن العـوم في بحـر اللظـى المدلوق في كلّ الجهاتِ

يسير حولَ لهيبهِ حيناً .. ويسقطُ في براثن أنّةٍ

متعثـراً بلحـى الـذين يصـدّرون نفـاقهم مثـل البضائعْ

تتعثر الأيام أيضاً قربهُ في كلّ زاويةٍ وشارعْ

تتعثر الكلماتُ والنظراتُ بين كنيسةٍ تهوي وجامعْ

وهناكَ .. منذ تفتح الأشياء في أحلامهِ مثل القصور الرائعة

في غابة الكلماتِ يبحث عن نجومٍ ضائعة

ويغلّ مثل فراشةٍ في واحة الزمن الحميمْ

في اليوم عاماً كاملاً في دار زنبقةٍ يقيمْ

ويـرى السـماء قريبـةً ويـرى الكواكـب في حديقة جارهِ

ويرى العوالم في السديمْ

ماذا وراءكَ يا ذكرى ؟ ماذا وراءكِ يا مرايا ؟

من أيّ حقدٍ فاجرٍ تتدحرج الأيامُ مثل الصخر من جبل الخطايا ؟

لا يعرف الوقت المناسب للمزاح مع المنايا

ذكرى

ونورٌ في الفؤادِ

حفيف ثوب قصيدةٍ شقراءَ عن أحلى الصبايا

ولقال ـ لو لم يذهب الطوفان بالكلماتِ ـ ما يكفي لأسراب الحمامْ

من أين يأتي بالكلامْ ؟

من أين يأتي بالسلامْ ؟

هل روحه تلك التي كانت هنالك في الظلامْ؟!

ما عاد يذكر مُنذُ .. كمْ .. بين الحطام أضاعها ؟

ومضى ككوبٍ فارغٍ عبر الشوارعِ ..

لم يحسّ برغبةٍ في البحث عنها

لم يحسّ برغبةٍ في لمّ أقواس الغمامْ

في لمسِ راحة نسمةٍ

في فهم ما تروي الجراحُ

من قارب الجسد الغريق بعيّهِ ينسلّ يخطو في المدى

حيث البهاء محصّنٌ

والبُعدُ يتبعه انفتاحُ ....

والأرضُ ـ يا للأرضِ ـ في الفلوات تقذفها الرياحُ

هيهات تعرف : ذلك المجترّ من دمها جهادٌ أم نكاحُ

ما عاد يبحث عن ضياءْ

ماعاد يبحث عن غدٍ .. ماعاد يبحث عن سماءْ

عن أورْفيوس[1] ليبعث الموتى من الظلماتِ بالألحانِ

عن روحٍ تجيء من الأغاني

عن وردةٍ بيضاء نائمةٍ بحرش السنديانِ

عن أيّ شيءٍ في زوايا عتمة النسيانِ

مشلوحٍ على رمل الأماني

ما عاد يبحث ضائعاً !

عمّا .. يشير .. من المدى

عما .. يضيء .. من الدقائقْ

---

[1] من الأساطير اليونانية : أورفيوس عازف خارقٌ عجيبٌ يعيد بألحانه السحرية الأموات من ظلمات العالم السفلي الذي هو عالم الموتى .

عن ظلّ سنبلةٍ

وأغنيةٍ

وعاشقةٍ

وعاشقْ

ها هم بكلّ جنونهم

يتدفقون بكلّ أنواع الحرابِ وكلّ أنواع البنادقْ

لا يعرف الوقت المناسب للتغني بالذي قد أنجز المتآمرونَ

على بقية ما تبقى من سراب وجودهم

والراكضون إلى الحرائقْ

كرمى لعين عدوّهم

والصاعدون إلى المشانقْ

والطاعنون صدروهم ونحورهم وعيونهم

كرمى لعين عدوّهم

لا يعرف الوقت المناسب للتغني بالذي قد أنجز المتآمرونَ

تدفقت كالسيل إنجازاتهم

وتمزّق التاريخ مثل جريدةٍ سقطت بكفّ العاصفة

وتزلزلت أرض السنا الأزليّ

من كتل الوحوش الزاحفة

هو ليس إلا قطعةً من أيّ ظلٍّ ضائعٍ

لا شيءَ يسكن وجهه غير الصدى

لا شيءَ يعبر حلمه غير الوجوه النازفة

غير السماء على الثرى في قلعة النور المنيعة

ويواصل المتحجرون الساقطون المارقون جنونهم

في دارة الزمن. الفجيعة

لا يعرف الوقت المناسب للحديث عن القطارات السريعة

لا يعرف الوقت المناسب للسؤال عن الذين وجودهم ضدّ الطبيعة

أو للخروج مهاجراً في هذه الأرض الوسيعة

□□

الشعر..

سورة الغضب

□ محمد إبراهيم حمدان*

أشعلْ جراحكَ.. واقرأ سورةَ الغضبِ
كل النجوم هوتْ.. والجرح لم يغبِ

أشعل جراحك إعجازاً ومعجزة
فالجرح وحيُ دمٍ أسرى بألف نبي

تعنو البلاغة في محراب عزته
وتستقيل الرؤى الغراء في الأدب

إن جاهدوك على إطفاء جذوته
لا تجزعنْ .. فما في الأمر من عجب

فتلك بدعة من هادوا ومن مَرَدوا
على النفاق بسوق العرض والطلب

***

من أين أبدأ باسم الشعر أسئلتي
وقد سئمتُ من الأعذار والخطب؟؟

ماذا أقول إذا ما ضاق بي وطن
تلهو به الريح بين الجمر واللهب؟!

يعاقر الجهل مفتوناً على نُصُبِ
لم يُغنِ عارضها الخداع من سغب

أركانها الخمس أغلال وأوبئة
تسري كما المسّ في الأرواح والعصب

أغضت على قيدها الداجي.. وفي دمها
تنزُّل البغي.. واغتال النبوغ غبي

---

* شاعر من سورية.

والساح مستبق والسابقات دمي — والسيف من خشب والخيل من قصب

فهل على الكلم الموصوم من حرج — وهل على نابيات القول من عتب؟!

* * *

يا أمة مزّقت وثقى السماء غوىً — وأطفأت بارقات الجسد باللعب

وراودت صحوة الإبداع في لغتي — وأنكرت آية الإنسان في نسبي

حتى غدوت غريباً في منازلها — أبكي الزمان على بنيانها الخرب

مضيّعاً بين أشلائي وأوردتي — لا الأرض أمي.. ولا المجد التليد أبي

أسائل الضّاد عن نعمى مواسمها — حتى تعبتُ.. ومل الدهر من تعبي

فارتجّ في خلد التاريخ رجع صدى — من صرخة "اللد" و"اللطرون" يهتف بي

"أكاد أؤمن من شك ومن عجب — هذي الملايين ليست أمة "العرب"

* * *

كم راود الشام عرّابٌ وعارية — عن اسمها المبدع الخلاق واللقب!!

عن سورة المجد.. عن أسرار فاتحة — عن آية المهد بين النخل والرطب

عن وقفة العز في "قسّام" حاضرها — والشاهدان جراح الأرز والنقب

عزّت على العاصف المجنون قامتها — حتى السماء .. وغير الله لم تهب

يا غضبة الشام والأقدار غاضبة — والويل من لعنة الأقدار والغضب

* * *

يا سيد الجرح في روحي وفي جسدي | يا من سموتَ على الغايات والرتب
أشعل جراحك في الدارين منقلباً | أكرمْ بجرحك من دارٍ ومنقلب
يعنو الضياء على أعتابه شمماً | وتنحني بارقات الشمس والشهب
مجد الشهادة.. والآيات محكمةٌ | أن الشهيد إذا ما غاب لم يغب
باقٍ كما الضوء في نيسان عابقةٍ | باقٍ كما الضوء بين العين والهدب
لا ترحل الشمس.. بل نحن الغياب .. متى | شاءت تعود من الإسراء والحجب
جلَّ الشهيد لدى باريه منزلةً | وجلَّ ما ملكت يمناه من أرب
تبّت يد الغدر والأحقاد يا وطني | وتبَّ من باع مجدَ النور بالوقب
لا تحسبوا الكفر أوزاراً ومعصيةً | لا العذر ضاق ولا الأوزار من أدبي
لي ألف عذرٍ وعذرٍ إن كفرت بمن | تبّت يداه من الأعراب والعرب

□□

احتفال مسرحي

□ محمد الفهد

عمّا قليلٍ سوفَ أرفعُ شارةَ البدءِ البطيئةِ

لاحتفال الروحِ في يومِ المسارحِ

أحتفي بمدى الزمانِ على الأصابعِ هاهنا

وأقيمُ منْ تلكَ الممالكِ شمعةً أرنو إليها

مثلما تمتدُّ عينُ الشمسِ من خلفِ السحابِ

فهناكَ عندَ دوائرِ المعنى وفوقَ جروحِ ميناء المنصّةِ

تجلسُ الآهاتُ من زمنٍ يمرُّ على المواجعِ فوقنا

وهناكَ قربي كأسيَ الأخرى الّتي انتظرت

عبورَ الطيرِ في أصواتنا نحوَ الإيابِ

عمًّا قليلٍ سوفَ أرفعُ سقفَ ساريتي

لأصرخَ بالمدى.....كيفَ ارتضى

أن يعبرَ الهكسوسُ أرضَ العزِّ في " بصرى "

وينأى عن عيوني سهلُها وفضاؤُها

وروائحُ الأوقاتِ في سهلِ حورانَ الجميلِ

عمّا قليلٍ سوفَ أصرخُ للغيابِ

بكلِّ ما أوتيتُ من وجعِ الحضورِ

ودربِهِ فوقَ التذكّرِ

ما تعتّقَ في الحجارةِ من صدى فيروزَ في المعنى

المسافرِ للجنوبِ ، إلى الأصابعِ حينَ تنقشُ

وجدَها فوقَ المدرَّجِ

حينَ يعجزُ شاعرٌ أنْ يحضنَ الأقواسَ في مرآتها

ويصوّرُ الأكوانَ في ذاكَ الهديلِ

كانتْ مسارحُ دولةِ الرومانِ تُبعثُ من جديدٍ عندنا

فيطيرُ في أرجائها طيرٌ منَ الفينيقِ

يرسمُ في هواءِ الوقتِ ما قالتهُ أنثى للمكانِ

وما تربّعَ فوقَ أسماءِ الحياةِ

فصوتُ فيروزَ الأعالي يوقظُ المعنى

ويتركُ في الدماءِ نشيدَها فوقَ الحجارةِ

عندَ أبوابِ المنافذِ ما تعالى من رياح

الصوتِ في أرواحنا قربَ العبورِ إلى الصهيلِ

كانوا هناكَ وكنتُ أجلسُ مثلَ مرآةٍ تفتّحَ لونُها

لأشمَّ من أصواتهم لونَ الحياةِ

صنوفَ أنواعِ الزهورِ ورحلةَ الإبحارِ فينا

كما تصوَّرُها دروبٌ تزرعُ النعناعَ في قُمصانِها

وتعلِّمُ اللّبلابَ أسرارَ الجمالِ

كنّا نواعدُ مسرحَ البصرى لنمشي للغناء

تزفُّنا أسطورةُ العشقِ المقيم بروحنا

ويلفُّنا جسدُ الحنينِ وزهرةُ اللّوزِ

الحكايا من نوافذَ أدمنتْ لغةَ العصورِ

فصفَّقَ الوجدُ المحلِّقُ في الأماسي فوقنا

نحوَ الكلام

وعلى نوافذِ مسرحِ البصرى

تضاءُ الروحُ في عرباتها فتجيء عاشقةً

إلى مشوارها وكأنها سحرُ التكوّنِ

ينثني في بسمةٍ وتلمُّ أحجارُ المدينة

صوتَها عندَ السلام

وهناكَ في دَرَجِ الزهورِ على مرافئِ وقتنا

تنأى بنا الأوقاتُ حتّى نحتمي بفضائها

فوقَ النجومِ نحسُّ أنَّ العمرَ يسبحُ هاهنا

فيضاءُ في أصواتنا عشقُ الحمام

كمْ منْ زمانٍ كنتُ أنتظرُ البشارةَ

كي أرى فيها عيونَ الأصدقاء

فضاءَ أحلامِ المساءِ يزفُّنا سرياً فسرياً

نحوَ عاصمةِ الجنوبِ

ومن تصارعَ في مسارحها

ألوفٌ من ذوي العضلاتِ

كي يرموا سهامَ القتلِ صارخةً على أجسادهم

ثمَّ ارتدتْ يوماً ثيابَ المعبدِ الكهنوتِ

حتّى صارتِ الآفاقُ ترحلُ نحوَ سُدرتها

ومتّسعُ الأماني في ضياء شموسها

كمْ منْ زمانٍ كانَ يحملنا لنوقظَ روحَنا

فوقَ المدارجِ ، نسمعَ الألحانَ

آفاقَ التجلّي عشقَنا ، ونرممَ المكسورَ من أصواتنا

فكأننا في معبدِ الهندوسِ نسبحُ في فضاء اللّحنِ

متّسعَ المدى ، فأمامَنا صوتٌ لفيروزِ السماء

وراءَنا طرقُ البخورِ ، حريرُ رائحةِ الورودِ

تهبُّ من طرقِ الزمانِ

كأنّني ما زلتُ أسمعُ همسَهم فوقَ الحجارةِ

يومئونَ ويرفعونَ إلى المعاني في انتصار

الروح سرٌّ جمالها

كمْ من زمانٍ مرَّ كنّا نرفعُ الشاراتِ

للرومانِ في أعمالهم فوجودهم يمشي إلى

روحِ الرخامِ ، لينصبوا فوقَ الحجارةِ

قوّةٌ تجتاحُ أسماءَ البلادِ وعمقها

لكنَّ فينا من عيونِ الفنِّ من دوراتِ " بابلَ"

ما يجمِّلُ سيرةَ الأزمانِ آفاقاً

لتمشي في النشيد إلى غموضٍ يحتوينا

عندَ أثلامِ المدرّج ، لوثةَ الرومانِ في بصرى

فينسجُ فوقها أفقَ النشيد على ضياء حبالها

واليومَ يرحلُ في دمي صوتُ البكاء

كأنّني في عالم الصحراء يرمينا سراب الوقت أشتاتاً

يزنّرُ دورةَ الأوقاتِ ، يمطيها ظلالَ الموتِ

متذنةَ التوهّمَ والخرابِ

فأصيرُ عندَ هواجسي مثلَ الملوحةِ

تشربُ الأنفاقَ في جرحي وتسكنُ صورةً

كنّا بها نسمو إلى أفقِ الطفولةِ والمدى

نصطادُ أحلامَ الحمائمِ مثلما تمشي

زهورُ اللّوزِ في خدِّ الصبيّةِ

تنحني لنزفٍ من آفاقِ أرغفةِ الشعيرِ دروبنا

ونحمِّلَ الأرضَ الجميلة رغبةَ الإنشاد

في مشوارِ نحوَ الإيابِ

لأصيرَ غصناً في هواءٍ يابسٍ

يرمي إلى هذي المدائنِ زهرةَ الدفلى

غيابَ الوقتِ في أسمائنا عندَ السرابِ

لأصيحَ ثانيةً : أعدني للرعاةِ لما تبقّى

من حقولِ القمحِ في تلكَ البلادِ

لعلَّ ذاكرةً تضيء دروبَنا

فنسيرُ نحوَ فضائنا الموعودِ

تنهضُ دورةُ الأسماءِ ثانيةً على أفقِ الكتابِ ...

□□

هاجس..
إلى سورية

◻ نديم الخطيب

إليكِ أسافرُ عَبرَ المسافةِ

عَبرَ الزمنْ..

أُحاورُ ألفَ شراعٍ.. فيأبى

وصاريتي أوغلتْ في المسيرِ

ويمٌّ يخادعُ زقزقاتِ الصباح

فأكسرُ عن معصميَّ قيودَ الزمنْ

وأسرقُ من عاتياتِ الرياحِ.. خطاها

وسالفةُ الليلِ لمّا تزلْ

تحاولُ أن تستدرَّ من الشمسِ..

بعضَ رؤاها.

* * *

تخافُ عليَّ رمالُ الصحارى

سراباً تبدّى

فأمعنُ في الهزءِ.. من صحوتي

من هسهسات المساءْ.

* * *

تحارينَ في..؟؟

أنا هاجسٌ،

تَخفّى بروحكِ دهراً

وحرتِ.. وحارتْ رؤاكِ

وتهتو..

وغامتْ أمامكِ كلُّ الدروبِ .

أيا زمني المستباحُ،

ولحناً غريباً ،

على ناصيةِ الليلِ يجثو ،

ينادي.. فأصمتْ

أنادي.. فيهربْ

ألا من يقارعُ تلكَ الفتنْ؟

فقلبي مهيضٌ،

وروحي أثخنتها الجراحْ.

* * *

تعالي..

فأنتِ سراجٌ أضاءَ بروحي،

وأنتِ شجونٌ،

عذاباتُها بعضُ همّي،

وأنتِ سؤالٌ

تردد في دهوراً.

* * *

تعالي..

فنحنُ زرعنا الضياءَ سوياً

وتهنا سوياً

وعدنا سوياً

يسامرنا قمرٌ مُستباحْ.

□□

طائفة الشذا

◻ يحيى محي الدين

أغيّر عنوان حزني
ولا باب كي تدخل الذكرياتُ
فأحصي شوارع أخرى
لأمشي وتمشي الاميراتُ
عند المفارق
ليت المفارق يوماً تعود
فأستبدل الوهم والوهن
والأغنياتْ
تقاسمني المدن العازفاتُ
عن الحلم
أحلامها
فأنام كظلٍ كسولٍ
على شرفة الراهباتْ
أغيّر.. كمْ سأغير مائي
والمدى المتغطرس والأمنياتْ
إذا نسي الصبح أعباءه
وجنى قمراً من ضلوعي
وبيتاً بلا نسماتْ
أظل إذا سكن القلب
بين فراغين
لا وقت لي
لأشيد على دمعتين
حدائق للعاشقاتْ
وأكمل ما سجّل النبض

نبضاً تساقط بين إلهين

موتاً تعرى

على هامش الظلماتْ

ولا سقف لي

لأثير فصيل الشغاف

على خفقتين

وأفصح عن خللٍ

في الرضابِ

وعن جدل في الكتابِ

وعن قلق في السماتْ

أغيّر عنوان حزني

فأرسم خيلاً

على حائط الشعر

كل مساءٍ

وأترك همزة وصلٍ

ترتب أمداء حبري

وصبري

وتمحو لسرٍ بلا مفرداتْ

وكل مساءٍ

ستكتب صمتي

عوالم لا خوف فيها

ونرجس للعاشقين وأفياء للقبراتْ

أغير منفى الوعول

بأسئلتي

وملاذ الحمام بأغنيتي

لأعيد إذا ما استطعت

غضاضة موتي

نشيداً على ضفتي الحياة .

ت أول –2014

□□

جهلة السبعين

طاهر سعيد عجيب

-1-

صبغ شعره وشاربيه، ترك فوديْه، تأنّق بسترته الخمرية ومن تحتها السروال الأبيض.. اتجه نحو المرآة تأكد من ربطة عُنقُه الرمادية، فأثار انتباه الزوجة وتساءلت في قرارة نفسها: "لماذا السيد يغادر خريفَه إلى ربيعه الأخضر على هذا النحو المفاجئ؟؟.. لقد مرَّ بمراحل عُمرية، يقال فيها: إن مزاج الرجل يتغير، إلا أنه لم يتنكر لحقيقته ذات يوم".. ولما تزاحمت عليه تأويلاتها.. واجهها:

"لا تذهبي بعيداً يا عزيزتي، فأنا سأحتجب عن الأنظار في المزرعة، ليس بيني ومحيطي، سوى باطني، وهذه المرآة، سوف أتحرر من عقدة العمر ولو إلى حين، أراقب ذاتي بما تعكسه الصورة في داخلي".. وتقاطعه:

"لا، لا، إنها جهلة السبعين، لكن لمن تقدم نفسك يا نور عيوني؟؟.. ضحك ضحكة مغناجة وقال: ولو يا سيدتي، وهل في عالم النساء من هي الأفضل منك؟؟..

لقد ارتضيتك نيفاً وخمسين عاماً، أرى سعادة الدنيا وأنت إلى جانبي، فما الذي دهاك يا حبة قلبي؟؟..

خجل من نفسه وبما كان يفكر به، بات فاقد الحجة.. فماطل بقوله: إنه الانحدار الشديد بالعمر، لم أكن أتحسب له جيداً، فاستفقت على نفسي، ورحت أتزايل بعنفوان الشباب، واضعاً الفارق العمري جانباً، كي يتجلى لي المشهدان على حقيقتيهما".

قاطعته بشيء من العطف: حتى لو كان هذا صحيحاً، وتملكك الشعور ذاته، فكيف ستنظر إلى هذه المقاربة، وأنت تعلم ما يُحدثه شيطان الوهم في النفس المرتابة؟؟.

تضجرَّ، وربما لامَ نفسه على ما فعل، وما أبطن، فحاول أن يتهرب: سيكون صباغي الأول والأخير، وإلى أن تزول معالمه، فها أنا أشاغل نفسي في البستان، هل هذا ما يرضيك؟؟..

حاولت أن تحدَّ من انفلات ضحكتها، وهي تسأله: المهم كيف رأيت نفسك وأنت تتمايل أمام المرآة؟؟ صفعة أخرى، تلقّاها هذه المرة على خده الأيسر، حاول أن يردَّها مخففة.. فقال: "أبهذه السهولة تنعدم الثقة بيننا ونحن في هذا العمر المتقدم؟؟"..

لقد شكّكت بأمره دون أن تدري وعن غير قصد.. وهو الذي يدفع بها دوماً للتشابب حتى في شعرها، فشعرت بشيء من وخزة ضمير.. احمر وجهها، اتجهت نحو حوض الأزهار تريد أن تقطف وردة جورية.. لحقها كالمذنب يريد تصحيح خطأه.. ولما صار بقربها، استشعرت بقوة كامنة غير طبيعية، جعلتها تستعيد ألقَها عنده، وتقطف وردة لم يكتمل تفتحها، رفعتها بوجهه، قالت بحزم:

"سأبقى على حقيقتي زهرةً فواحةً، تزين صدرك وأنت تشتم عطرها، كما كنت أردد على مسامعك دوماً"..

اختطف الوردة، وزرعها في عروة سترته الخمرية، لاحقها بملاطفته، وهو يقول: "سأغير سترتي إلى اللون الأخضر، سأشك الوردة فيها.. فربيعنا لم نجعله يدبر، وكلما أقبل، ازداد ازهراراً".

-2-

بقيت هي معتصمة عند أحواض الورود، ارتدى هو لباس العمل، ذهب يؤانس أشجاره، يقلم عريشتي العنب من نوع "السلطاني والبيض حمام".. فهما صنفان انقرضا من المنطقة بدخول أنواع جديدة مثل "الدوماني والحلواني".. مُؤثِراً المحافظة عليهما، لما لهما من طعم ذكي، وشكل يميزهما عن سائر الأنواع الأخرى..

كان حاسرَ الرأس إلا من قبعة تكشف عن مخلف شعره، حينما ظهر أحد أبناء القرية يدخل حرم البستان، فأسرع وأخفى كامل الرأس بغطاء قماشي من النوع الذي تستخدمه المقاومة.. وعاد إلى حيويته مستعيناً بالسلم المعدني ليطال الأغصان الأكثر ارتفاعاً، ولما صار الضيف على مقربة منه، حاول أن يقفز من علو الدرجة الثالثة من السلم، وكأنه بذلك يدلل على رشاقة لم يجاره فيها أحد أبناء جيله.. غير أن إحدى الدرجات، قد انحلت عقدتها، فتعثرت رجلاه، واختل توازنه، فتداخل جزءه مع السلم، وهوى أرضاً، مستنداً على مرفق ساعده الأيمن.. فأسرع الضيف لنجدته، مولولاً:

"الله، الله.. الله يحميك يا أبا أحمد، إن شاء الله جاءت سالمة".. وذهب يخلصه من هذا الشرك إلى أن وقف على قدميه، يتفقد نفسه، يمسح العفش والتراب عن لباسه".. "لا عليك أبا قاسم، فأنا بخير" غير أن هذا لم يطمئن، فساعده الأيمن يتحرك بصعوبة، يكز على أسنانه.. فذهب يتأكد، فحاول تحريكه بهدوء.. صدرت عن أبي أحمد صرخة الم" آخ، آخ.." مما دفع بأبي قاسم لأن يعلن عن ملامته:

"لماذا هذه المكابرة يا أبا أحمد، يجدر بك وأنت في هذا العمر أن تتحاذر، فزمان الشباب قد ولّ، أترك هذا العمل لغيرك"..

لقد طعنه بما كان يفكر به ويرجو منه، وليس هذا فحسب، بل استدرك ما كان قد احتاط له من أمر صباغه، فتحسس رأسه، محاولاً ستر عورة شعره.. مما زاد من التفاتة الآخر، وجعله يعلق في سره "لقد فات أمرُ شاربيه" فحبس ضحكته المرتجفة في داخله، ونظَرُهُ موزع بين حقيقة ما وجده في الشعر، وبين ارتباك الرجل وحالته الصحية، فصحا عليه، وأجبره لأن يقول مدافعاً:

"ربما تكون قد سَخِرتَ من هذا الصباغ اللعين الذي دخل رأسي على حين غيرة، والحقيقة أنني أُخِذتُ بأقوال العديد من الأصدقاء، وممن يتعرفون علي لأول مرة وهم يصلُّون على النبي، فتقاطيع وجهي واستقامة قوامي وعافيتي، تدل على أنني أقل عمراً، وقلت في نفسي، كيف سيكون عليه حالي إذا ما عاد لون شعري إلى أصله؟؟.. وقاطع تلعثمه، محاولاً توفير عليه المزيد من الضيق والإحراج" المهم، هو ساعدك الآن".. فانتبه أبو أحمد وحاول تحريكه، إلا أن صرخة الألم بلغت من الشدة والأنين أن راحت تضرب مسامع الزوجة، التي كانت تهيئ أمر الضيافة لهذا القادم.. فأسرعت متخوفة، ووجدت زوجها "ممعوطاً" مصفراً، يضغط على أسنانه بقوة، فتتصلب تقاطيع وجهه، يتهاوى على ركيزة العريشة، والضيف يحاول مداراته.. فأخذها الحال.. ولما تأكدت من وضعه الصحي، كان بمقدورها أن تضحك، تبكي، تشمت، لكن صاحبة القلب الكبير، كانت فوق الألم عندما قالت لأبي قاسم" هذا ما قدر الله لأبي أحمد، المهم الآن إسعافه"..

-3-

كِسْرٌ مضاعف عند مرفق الساعد الأيمن، هناك تفتت في العظمين، وتهتك بالأربطة، ومع ذلك، فإنه بالإمكان الترميم" .. هكذا قال الطبيب غانم، المشهود له في طب العظمية.وهذا ما أوقع الزوجة في جحيم هموم مباغتة. أولها الخوف من تعطيل هذا الطرف الأهم عن الوظيفة.. فجعلت يدها تلامس مكان الخطر، وعيناها معلقتان بحبال الطبيب، فقدّر مخاوفها، وقال بلهجة الواثق من أمره" سأقوم بما يمليه علي الواجب، والباقي على الله..

سادت فترة صمته، توشحت بالكآبة والحزن، كان فيها المنكوب يلعن في سره تلك اللحظة التي اختطفت منه رجاحة عقله، وجعلته أضحوكة ومحط سخرية حتى أمام زوجته، ولربما ذهب إلى أبعد من ذلك. عندما خُيل إليه أنه قد أصيب بالعين الحاسدة، فراح يتفقدهم فرداً، فرداً، يسيء الظن بهذا، يبعد الشبهة عن ذاك..

سرعان ما انتقل هذا المشهد الدرامي إلى أجواء سادت من خلف الستارة، كان فيها الطبيب غانم يكب على إخراج مشهده الجديد بطريقة تعجب فيها المُشاهد المنتظر، وعندما رفعت الستارة.. قال المخرج:

"كُنت بمثابة من يُعمر حجراً فوق حجر، إلى أن اكتمل عندي البناء الصحيح، لينتهي دوري هنا، لتبدأ المعالجة الفيزيائية بعد حين من الوقت".. وقدّم لأم أحمد بطاقة تعريف لإحدى المدلكات الأهم في المدينة..



-4-

مر الأسبوع الثالث، كان الساعد قد انكشف عن ضمور مخيف بعد إقامة الجبيرة عنه، وخيل للزوجين أن إرادة الله وحدها هي الشافية، وليست المعالجة الفيزيائية "أمل" التي ما إن وقع نظرها على الحالة، حتى ابتسمت وقالت: الطبيب غانم عمرٌ، وأنا سأكسي"...

كانت شمس نيسان قد زحفت مبكرة هذا العام، فماجت وتماوجت مفاتن "أمل" في ساحات تفكيره... عندما كانت تغادره، تأسره بجمالها، يتنزه بين أروقتها الفضفاضة، ينسى أنه في حالة ألم، تخدعه الشبوبية، فيتوارى خلف شيخوخته، كما أحب أن يختبئ خلف صباغه..

اقتحم عالمها المخملي من خلال المؤانسة.. كانت القصص العذبة تتوالى على مسامعه دون ضابط، ومفاعيلها تتوغل بعيداً في أعماق كينونته، لتقف هناك على زبد لا طعم له ولا رائحة، فغنُّها بقي على مشارف محيطه، يطرق عليه الباب.. إلا أن وحشة الداخل، كانت تمسك المفتاح بقوة، عند كل محاولة لوضعه في مزلاج قلبه وعقله..

كانت قصصها الفاضحة، تحاكي تبرجها العاري إلا من ورقة التوت، كانت تنفلت من هرم تفكيرها، لتستقر على قاعدته المتخلخلة.. ترسم لقصص أخرى، يتولى نسجها عقل مغامر.. فهل كان بوسع ابو أحمد كتابة نصوصها، لتكون بطلته فيها، هذه المغامرة الحسناء؟؟.

سؤال أنبتت مفرداته ساعات رحلته معها، وارتوت من فيض الينبوع الذي فجرَّه صباغ ذلك اليوم؟؟.. لقد سلَّم بهذه الحكايات من دون اعتراض، أو شكٍّ فيها... فهي حتى لو كانت من بنات الخيال، فإنها سالت في سواقيه الجافة.. ولكن لماذا تأثر بها على هذا النحو من الإعجاب والانفعال؟؟..

هل كان يفتش عن تجربة حب لم يعشْها بعد، يلامسها من الخارج بدون أن يخوض غمارها، يرى فيها شبابه، كما حاول عندما قرر صباغ شعره؟؟.. لقد شاهد نفسه يوم صباغه

في المرآة.. وها هو يرى نفسه في مرآة شهرزاده على حقيقته.. فماذا بعد ذلك؟؟.. هذا السؤال تركه لنفسه، بعد أن ألقت به حادثة يده في اليم الذي كان يفكر به، وقد شارفت المعالجة على النهاية..

-5-

كان تجاذب الأحاديث على أشدها من الحلاوة والطراوة، يوم أن أنجزت وعدها في المعالجة على خير وجه.. فجاء أجل المستحق، قدّم لها مظروفاً فيه الأجر مع مبلغ إضافي، كعربون تعارف، كما حاول أن يبرر تسميته لها..

تناولت المغلف، مرّرتهُ فوق رأسها، انحنت بجذعها تتفقد حالة الساعد، تريد أن تُرضي نفسها أمام مريضها.. ظهرت مفاتنها على قدر لم يعهده بها من قبل.. لماذا فعلت ذلك؟؟.. هل لتقول له: مازال وسيبقى جمالي رهن مشيئتك، أم أنها تحب أن تقول: خذ جرعتك من البلسم ولا تتردد في اقتحام أغواري، فدوائي يعيد الشيخ إلى صباه.. ولربما تقول: لم يكن لك بعد الآن إلا الصبابة والتحسر؟؟..

دسّت المغلف داخل محفظتها الجلدية الأنيقة، وقالت:"كنتَ الأجذب ممن تمرضوا على يدي هاتين" – ثم تمعّنتْ برأسه، وأضافت: "صِرْتَ الآن أشدَّ وسامةً مما كنت عليه من صباغ، سأتردد لزيارتك، ستكون صداقتي لك على خلاف غيرها من مرضاي، ولكن أين هي الخالة؟؟..

مرةً أخرى تشوش على راداره، لماذا تخصه بصداقة مميزة؟؟.. ما هي الأهداف التي يخفيها داخل خريطته؟؟.. جغرافيته مقروءة حتى على ضوء شمعة.. شيء ما مازال غامضاً يريد أن ينجلي عليه..

كان سادراً عندما أكدت سؤالها عن الخالة.. فتنبه الرجل، وقف على قدميه، تقدم نحو المطبخ، لحقت به.. فوجدت الخالة تعد القهوة، تناولت منها الركوة مع الفناجين والصينية، انحرفت نحو الصالون الفسيح.. شربت معهما القهوة على قدرٍ من التذوق والسرور.. نهضت، تريد الوداع.. أحفّتْها الخالة عند الباب الخارجي.. قالت بشيء من الغبطة وهي توزع نظرها بين الزوجين: أنتما زوجان رائعان"..

عاد إلى الصالون، وجدته كمن فقد شيئاً غالياً عليه، حاولت أن تضحك، اكتفت بابتسامة لطيفة.. قالت: هل كان عليك افتعال هذا المشهد الدرامي الحزين لتجرب ما ليس لك به تجربة؟؟ كنتُ أؤثرُ عدم الدخول عليكما، جعلتك حراً، فماذا جنيت؟ وهذا كان محط سؤالي لك يوم الصباغ؟؟..

طأطأ رأسه، خفت نور قنديله، انهزم أمام مشاعره، خسر حيويته ومرونة ساعده، وضعه القدر في الموقف الذي أراده لنفسه، فتشابكت عنده خطوط الرؤية وتعقدت، بقي مشتتاً.. قاده ضعفه لأن يتقاوى بما هو سهل عليه.. فعلق أوهام خسائره على مشجب الحقيقة، فقال: إنه العقاب على إثم اقترفته بمحض الإرادة"..

وعند ظهيرة هذا اليوم، ألبستْهُ سترته الخمرية مع السروال الأبيض، وربطة عنقه الرمادية، توجهت به إلى المرآة .. قالت:

"كانت البذلة نذير شؤم يوم أن أدخلتَ إليها شيطانك الرجيم، وباتت الآن فأل خير عندما دخل قلبك الرحمن الرحيم، أنظر إلى ما أنت عليه من طلة بهية، وصفاء نقي"..

فهل حقاً خرج الشيطان من قاعدة مملكته؟؟ تمنى ذلك، ولذلك ذكرّها بقول المرضة: "حقّاً" إننا زوجان رائعان"..

□□

القصة..



□ عبد المعين زيتون

ستسافر أخيراً (الرحيل والهجرة والسفر كلمات) ما تزال تهتز من شرق وجدانها إلى غربه ومن جنوبه إلى شماله، تعبر الكلمة كيانها بخطا ثقيلة، ذات وقع لم تألفه .... وصدى الوقع يهرول في أذنيها سفر.

ستسافر وحيدة، إذن، ستسافر أخيراً مرت الأيام التي فصلتها عن موعد السفر كما لو أنها انتظرت موعداً بعيداً امتد لمئات السنين السفر.

كان فيها الحدث الأبرز الذي طغى على كل ما سواه من تفاصيل يومياتها آخر ليلة لم تنم، ولم تذق طعم الاستقرار، وبالكاد غلبها الإرهاق وسيطر النعاس فرأت أنها تأخرت عن موعد الطائرة، ورأتها تحلق في الفضاء بعيداً عنها فارتجفت ونهضت مذعورة وعلى عجل تفقدت محفظتها، وأشياءها وودعت من كان يحيط بها وانطلقت نحو المطار على خوف وقلق..

على طول المسافة من المطار لم تزل تردد الدعوات والصلوات والفرحة تنطّ في عينيها وقد أغمضتهما، على أمل أن تفتحهما بينما تجد نفسها غريبة في بلد بعيد.

حين وصلت المطار اندفعت بشغف صوب الطائرة أخذت مكانها وبدأت تلتقط أنفاسها المتعبة الممزوجة بفرح غير مسبوق يجتاز كيانها وهي تتصفح وجوه المسافرين معها... الوجوه كلها مألوفة، التقطت على قسماتها ابتسامات شجية. وحدها التي لم تبتسم، وهي تتابع إقلاع الطائرة وتمدّ نظرها من النافذة وقد ارتفعت وارتفعت.. والطائرة تعبر بها سحب السماء على الأرض ترى ببطء اجتيازها الضفة الشرقية للبحر إلى الضفة الأخرى وفي نفسها مشاعر شتى تتساقط خلال الأجواء....

أطلقت أول ابتساماتها حين هبطت بها الطائرة وقد أحاطت من حولها وجوه غريبة وفي سمعها تتردد أصوات بلغات كثيرة.... سحبت نفساً عميقاً، من الهواء الجديد، وقبل أن تعيده، زفرت غصة لم تكد تخرج من بلعومها وفي أول خطواتها، أخذت تتذكر حكايات ودعابات صديق سفر أجنبي رافقها على متن الرحلة لم تشأ أن تضحك وحيدة، ويدها تفتش في حقيبتها عن حبة سكر.

عندما تفاجأت بيده تمتد إليها ببضعة حبات، وقد تناولت واحدة مجدداً من دون أن تعترض وتسأل ولم الاعتراض وقد تقاسمنا حبات السكر طول المسافة عبر الفضاء وجدت نفسها وحيدة لأول مرة، وبدأت تألف غربتها وسط وجوه غريبة

* * *

عندما كانا يجلسان سوية على شاطئ النهر يظل المساء وحده صفحة بديعة بينما يتلألأ الماء في المجرى على وقع أضواء بعيدة تمد همساتها الخافتة إلى الماء من بعيد (كم ترى عدد الأضواء التي تلعب في صفحة الماء) ؟

يسألها ويتمنى عليها أن ترمي بحجر صغيرة في يدها، وأن تغمض عينيها هامسة له بأحلى أمنية تدغدغ روحها على ضفة النهر كتبا اسميهما، ونقشاه على صخرة خبأها في زاوية لا يصلها أحد العابثين.. وعلى هاتيك الصخرة، باحا بأسرار.

كان يطلب منها كل مرة تأتي وحيدة أن تتفقد الصخرة وترعاها وعند تلك الصخرة أطلقت مع همساتها له موعد السفر الذي يطرق الأفق الآتي.

هنالك أيضاً ذيّل أوراقها وأشياءها بخط يده ولصق وردة حمراء على أحد دفاترها وعندما اقترب الأفق البعيد منهما رافقها إلى المطار..

وبقي يلوّح لها بكلتا يديه، حتى صارت طائرتها نقطة رمادية في السماء ثم ما لبثت أن غابت، واختفت عن عينيه.

* * *

بقيت عيناه معلقتين بالسماء وقتاً إضافياً، بينما كانت هي تتجول بين كلماته التي ذيل بها أوراقها، وتتلمس الوردة الحمراء على دفترها بشغف وهدوء كي لا تفيق، والأيام الطويلة التي قضياها معاً تعبر كلها في لحظات متناوبة، تذهب وتجيء حتى هبطت بها الطائرة ..

المرارة تقبع في حلقها، ويتزايد طعمها؟...

رسائلها إليه تحت وسادة على سريره، بينما كان كل ما كتب لها، قد بقي في غرفة نوم والدتها، وضعتها، واحدة تلو واحدة دون أن تقرأ من كل الرسائل واحدة، حتى تكدست في درج الخزانة بين أشياء كثيرة أخرى مضى وقت الخطابات المتبادلة.. لم يبق من الكلمات سوى بضعها، ربما عادت إليها تلملم تناثرها بين أوراقها ودفاترها..

الكلمات، رقيقة عذبة لطالما أحبت العودة إلى البحث عنها لإعادة قراءتها وبقايا وردة ذابلة ملصقة على دفتر اصطحبته معها ...

كان يمر على ذات الضفة، يجلس، يضحك، يبكي، ثم يتابع المسير. أما هي فلديها، كلمات متناثرة، قليلة لكنها قوية وشفيفة لا يزال بصره معلقاً إلى السماء..

ثمة لحظات تعبر، كأنما ينتظر بها مقدم طائرة، يترجل منها وجه مألوف.هو ذاته، كم قاسمها على ضفة النهر حبات السكر ؟!

من سيقسم لها ويقتسمها معه.

ربما أمضى وقتاً إضافياً يبحث ويفتش عن وجه مألوف..

وحبات السكر..

بينما كانت هي تتنقل من بلد إلى آخر..

ربما لم يعد يذكرها بعد.. ربما تذكرته هي، حين عادت مرة إلى البلد ذاته قبل أن تقفل مغادرة من جديد !..

أو ربما تذكرته، وهي تقلب أوراقها القديمة، المذيلة بكلمات ووردة.

* * *

لم يعد يرى شيئاً في السماء وقد تابعها وفتش عن طائرتها مزيداً من الوقت. أرسل لها نبضة عبر الأثير اللامتناهي نبضة لم تزل تتدحرج في كيانه.

□□

الجنيّات الراقصات

قصة خيالية محزنة

فيتالي مالكوف

□ ترجمة عياد عيد

.1

ـ كم أحب التنزه في الحديقة الليلية، يا له من رومانسي ورائع.

قالت «أوليا» ذلك على نحو حالم وأغمضت عينيها.

حرف «فوفا» ناظريه نحوها متخيلاً إياها متسكعةً عبر ممرات حديقة المدينة في ظلمة الليل، فبدت الصورة مخيفة نوعاً ما.

سألها: ـ ألا تخافين؟

ضحكت «أوليا» ضحكة رنانة: ـ كلا طبعاً. ممن علي أن أخاف؟

ـ لا تنسي في أي وقت نعيش. لقد توحش الشعب الآن كله، وكل شيء يمكن أن يحدث..

صمتت الفتاة وسارت بعض الوقت وهي تنظر إلى واجهات المحلات، وكانت هذه الواجهات تنوء تحت حمل كل ما يمكن أن يخطر على البال من أدوات منزلية ومواد غذائية وملابس، وتنادي المارة منومة مغناطيسياً نظراتهم بوفرة المنتجات المعروضة فيها. لكن، طبعاً، لم يعد في مقدور كل عابر سبيل حالياً أن يسمح لنفسه بالمرور بهذه السوبرماركات الجميلة وبالتبضع جيداً...

لم يكف الصبرُ «فوفا»: ـ وما الممتع في الحديقة ليلاً؟ الخفافيش؟

أجابت «أوليا» على نحو غير محدد ومن غير أن تنظر إليه: ـ الخفافيش أيضاً، لكنها ليست وحدها.

كان قد مضى عليهما أكثر من ساعتين وهما يتنزهان في المدينة، فتناولا المثلجات وتحادثا عن كل شيء في الدنيا. شعر «فوفا» وهو إلى جانب هذه الفتاة الودودة والغريبة بعض الشيء بالارتباك الشديد ولم يستطع أن يفهم على الإطلاق ما الذي يعتمر في نفسه في حقيقة الأمر، وما استوضحه بدقة كان أمراً وحيداً وهو أن «أوليا» إنسانة جيدة وذات طبيعة مهذبة ومتربية على الكتب الجيدة والمتغنية بالمشاعر النظيفة والنيرة وكل ما هو رائع. أما هو فكان ينظر إلى مثل هذا الأدب نظرة ارتياب وحتى باستهزاء مفضلاً الكتب العملية والضرورية للحياة اليومية. لقد رأى أن هذه المؤلفات الرومانسية كلها مكتوبة من، وموجهة إلى، غير القادر على أن يكون قائداً وعلى أن يصل إلى نتائج كبرى في الحياة الواقعية وفي العمل. فليقرأ البلهاء الشاعريون والمحبون للتحدث عما هو سام هذا الأدب الأبيض، إذ ليس لديهم ما يفعلونه أكثر من ذلك...

ـ إذا كنت لا تريدين التكلم فلن أزعل.

تكلمت «أوليا» بنبرة جادة وهي تنظر إليه بإلحاح: ـ حسناً سأحكي لك، لكن عليك أن تعدني بأنك لن تضحك.

ـ أعدك.

أسبل «فوفا» عينيه كي لا يفضح نفسه، واستعد لسماع هراء رومانسي آخر من الفتاة وهو يكاد لا يقوى على كبت ابتسامة السخرية.

«ما الذي ابتكرته هذه المرة؟ يا لخيالاتها وغرابة أطوارها! كم أصابتني بالملل...»

سألته «أوليا» فجأة: ـ هل تصدق الحكايات؟

ـ بأي معنى؟

ـ بمعنى... أن ليس ما في الحكايات كله محض اختلاق.

كان قد بدأ يخمن ما الذي ترمي إليه.

ـ كلا لا أصدق، فماذا بعد؟ ـ قرر «فوفا» أن يجاريها في تمثيليتها مستمتعاً في داخله بأن دور الجليس الحكيم الذي يتوقع مسبقاً كل جملة سيقولها من يتحدث إليه قد وقع من نصيبه.

«إذا كانت تشعر بمثل هذه الرغبة في الاختلاق فلتتفضل! سوف نتظاهر بمظهر البسيط الساذج الذي تتفتح عيناه على العالم من حوله»...

ـ إنني، لو تعلم، لم أكن سابقاً أصدق ذلك كله كثيراً. الساحرات والأقزام والتنانين ـ ظننت أنهم ليسوا موجودين في الحقيقة.

ـ طبعاً، ليسوا موجودين. إنهم ليسوا سوى شخصيات من الحكايات اختلقهم الناس حين كانت الطبيعة غير مدروسة إلا قليلاً.

ابتسمت «أوليا» ابتسامة غامضة: ـ لكن الحال ليست كذلك!

صوَّر على وجهه الدهشة: ـ ما الذي تريدين قوله بذلك؟

ـ أريد أن أقول إنهم موجودون. الجنيات على الأقل موجودات فعلاً، وهن حقيقيات تماماً.

همهم «فوفا» بسخرية: ـ تأكيد جريء.

تكلمت الفتاة بصوت خافت: ـ لقد رأيتهن.

ـ من رأيت؟

ـ الجنيات، ومن غيرهن؟

ـ وأين رأيتهن؟ ـ نظر «فوفا» إلى «أوليا» بانتباه محاولاً أن يحدد إن كانت تمزح أم أنها... بدأت تفقد عقلها شيئاً فشيئاً.

عادةً، الخيال الملحاح يتحول تدريجاً إلى جنون صامت في نهاية الأمر، وليس لزاماً على المرء أن يكون طبيباً نفسياً كي يدرك ذلك...

شعت عينا الفتاة بظفر غير مفهوم ولم يكن بادياً عليها على الإطلاق أنها تمزح، وهذا معناه أن الذي بقي هو الاحتمال الثاني وهو الأسوأ، لأنه لم يرغب مطلقاً في أن تنهي هذه الفتاة الجميلة شبابها في مصح نفسي، غير أن الأمر كما يبدو قد سار نحو ذلك تحديداً.

ـ رأيتهن ليلاً في الحديقة.

نطقت بتلك الكلمات كما تنطق برؤيا، فشعر «فوفا» وكأنه كاهن أطلع على سر من أسرار الاعتراف، لكنه لم يحدد بعد كيف سيكون موقفه من مثل هذا الاعتراف.

أعاد سؤالها تحسباً: ـ في حديقة مدينتنا؟ هل فهمتك فهماً سليماً؟

ـ نعم، في حديقة مدينتنا، وبالمصادفة المحضة.

سألها حائراً من غير أن يعرف كيف عليه أن يتصرف لاحقاً معها: ـ وكيف بدت جنياتك؟

كانت شطحات «أوليا» تضعه في مآزق أحياناً كثيرة، وعلى الرغم من هذه السنوات كلها التي مضت على معرفته بها فإنه لم يستطع الاعتياد على «شطحاتها الرقيقة» هذه. إنه يعرفها منذ أحد عشر عاماً إلا قليلاً، ويتذكرها حين كانت ما تزال طفلة صغيرة تضع دائماً عقدة زهرية براقة على رأسها. يا إلهي كم كبرت بسرعة وازدهرت، وتحولت إلى فتاة ساحرة وما زالت تناديه أسيرة العادة بـ«العم فوفا». لكنه لم يرغب منذ بعض الوقت في أن يكون لها «عمّاً» ببساطة... إن اثني عشر عاماً في الحقيقة فارق مقبول في العمر، كما أن «أوليا» صارت

راشدة تماماً، وإن كانت تختلف اختلافاً مذهلاً بسذاجتها الطفولية وعفويتها عن أترابها «المتطورات»...

ـ إنهن صغيرات جداً وجميلات جمالاً مدهشاً. لديهن أجنحة مرقشة شبيهة بعض الشيء بأجنحة اليعاسيب، ويحسنّ الرقص.

نظر إليها «فوفا» مذهولاً: ـ الرقص؟

بات الآن مقتنعاً تماماً بأن «أوليا» تهذي هذياناً خالصاً سببه انحراف روحي عن المعدل الطبيعي.

ـ نعم، ليتك تراها ترقص...

صمتت «أوليا» فجأة متلعثمة في منتصف الجملة وكأنها راحت تتذكر شيئاً أو تقدر أمراً ما، ثم توقفت ونظرت إليه نظرة فاحصة وقد اتخذت على ما يبدو قراراً ما.

ـ هل تريد أن ترى كيف ترقص الجنيات؟

شعر «فوفا» بشيء من الرعب، لكنه تمالك نفسه في الحال لاعناً إياها على هذا الضعف اللحظي. هاكم كيف هي الأمور!

قال بشيء من عدم الثقة: ـ أريد.

أعلنت «أوليا» بحزم: ـ سأريك هذه الأعجوبة، وسترى بنفسك كل شيء وتقتنع بأنني لا أختلق شيئاً.

سألها تلقائيّاً: ـ متى؟

فكرت الفتاة ثم هزت رأسها موافقة على أفكارها: ـ في أقرب ليلة يكتمل فيها البدر. إن رقصها يبدو رائعاً في ضوء القمر خصوصاً.

أحس «فوفا» بأن فوضى حقيقة تعصف بعقله، فقد راح بنيان الكون المعتاد يتداعى أمام عينيه، وعلى الرغم من أنه لم ير بعد أي جنيات أو أقزام إلا أنه كان موقناً لسبب من الأسباب أن «أوليا» تقول الحقيقة. أوه ـ هوه ـ هوه!..

.2

ـ جميل، أليس كذلك؟

سارا بلا استعجال في حديقة المدينة مستمتعين بليلة دافئة من ليالي حزيران ـ بأصواتها ومناظرها الساحرة التي لا يمكن رؤيتها نهاراً. بدت الأشجار والشجيرات المنارة بضوء القمر الفضي ذات مظهر خاص... غامض وساحر، وخيل أن غابة مسحورة مملوءة بالألغاز وكائنات الحكايات تمتد من حولهما، ولم يعد مدهشاً على الإطلاق أن تقطن هنا في مكان ما جنيات صغيرات يؤدين رقصات عجيبة.

رفعت «أوليا» رأسها إلى السماء وراحت تنظر طويلاً إلى النجوم اللامعة في مكان ما في الأعالي التي لا تطال، فلم يتمالك «فوفا» نفسه وشرع ينظر أيضاً إلى النيران الضئيلة المنبعثة من العوالم الأخرى البعيدة والآسرة، واكتشف أنه قد بدأ يصير حالماً، وكان ذلك مفاجئاً نوعاً ما وجديداً عليه وجعله يرتبك بعض الشيء لأنه كان متناقضاً بقوة مع مبادئه في الحياة.

حاول «فوفا» أن يتذكر متى تنزه آخر مرة في الحديقة على هذا النحو ليلاً ونظر إلى النجوم. نعم، كان ذلك منذ زمن بعيد... هل يعقل أن «أوليا» تؤثر فيه إلى هذا الحد؟ إن أياً من الفتيات اللواتي كان على علاقة قريبة بهن لم توقظ في روحه أي شيء شبيه بهذا. غير أنه لم يتنزه مع «أوليا» في المدينة سوى بضع مرات فقط... فما الأمر إذاً؟ وما الذي يمكن أن يكون قد حدث في نفسيته التي لا يمكن اختراقها؟ أجل، هكذا...

تذكر «فوفا» نزهتهما الأولى التي قاما بها قبل قرابة الأسبوع، فقد التقى حينذاك مصادفة فتاة في حفلة راقصة في أحد الأندية الشبابية، وطلبت من «العم فوفا» أن يرافقها إلى منزل عمتها التي عاشت عندها في أثناء الدراسة في المعهد. تبين أن «أوليا» قد تخاصمت مع صديقها لأنه بدأ يستعرض نواياه تجاهها على نحو مكشوف جداً. إنه شاب سليم البنيان وغير سيئ الطباع في الواقع (كما قالت)، لكنه حين أفرط في تناول الكحول حاول أن يري أصحابه أنه المالك لهذه الفتاة الساحرة، بيد أن «أوليا» غير المعتادة على ما يبدو على مثل هذا النوع من المعاملة نعتته بالسافل ببساطة و«لفظته» على الفور، وحين خرج «فوفا» مع صديقه ومعها من النادي اقترب المعجب المفجوع منهم ولم يكن وحده، وبدأ يسلك سلوكاً عدوانياً جداً، ولم يهدأ إلا بعد أن نال لكمة ممتازة على فكه فسقط بالضربة القاضية...

شعر «فوفا» الآن بالعجب حين تذكر تلك الحادثة لأن «أوليا» مهذبة على هذا النحو **غير العصري**، فهو يعرف جيداً والدها السكير. ونادراً ما ينشأ الأولاد عادة في الأسر التي يتناول فيها الآباء الكحول بكثرة على المناقب والأخلاق الحميدة، وعادة ما تبدأ البنات فيها تناول الكحول والتدخين مبكراً جداً، ويبدأن، طبعاً، التنقل «من يد إلى يد» لدى أصحابهن الكثيرين. أما «أوليا» فكانت مختلفة تماماً...

وافقها قائلاً: ـ نعم، جميل.

سارا بمحاذاة نهير يسيل عبر الحديقة، وقد نما على ضفته بغزارة كل ما يخطر على البال من شجيرات ومن بينها الليلك أيضاً. قطف «فوفا» مستسلماً لاندفاع غريزي عدة غصينات مع زهرات كبيرة فواحة ومدها نحو الصبية.

قالت برقة: ـ شكراً.

ثم وقفت فجأة على رؤوس أصابعها وقبلت وجنته.

شعر «فوفا» من هذه القبلة بارتجاف قوي في داخله وبشيء آخر جيد جداً وطيب، ملأ كيانه سرور عاصف مثيراً فيه رغبة جامحة في أن يقوم بفعل جنوني وبعيد عن التعقل. لم يحدث له مثل هذا منذ زمن بعيد، وما عادت روحه معتادة على مثل هذا الوميض في الانفعالات.

قالت الصبية على نحو حالم:ـ ثمة انطباع بأننا في عالم مختلف تماماً لم تطأه قدم إنسان بعد. إنه عالم الحكاية والخيال.

فعلاً، فلولا ضجيج السيارات البعيد لكان وهم الغابة العذراء والعالم المنسي كاملاً.

سألها «فوفا» متلفتاً إلى ما حوله:ـ حسناً، أين هي جنياتك؟

ـ انتظر قليلاً أيضاً. لقد وصلنا تقريباً.

سرّعت «أوليا» خطاها ثم انعطفت عن الدرب المعبدة نحو الممر المؤدي إلى عمق الحديقة. تبعها «فوفا» ساعياً إلى أن لا يتخلف عنها لأن فكرة غبية خطرت له فجأة وهي أن الفتاة قد تتوه هنا فلا يراها بعد الآن أبداً.

أفضى الممر بعد انعطافات قليلة بين الأشجار إلى مرج غير كبير محاط من الجهات كلها بالشجيرات الكثيفة. هناك توقفت «أوليا».

همست قائلةً:ـ هس س، هذا هو المكان.

تسمر «فوفا» وحين نظر إلى ما حوله لم يلحظ أي شيء غير عادي ـ فالعشب نفسه وكذلك الشجيرات والأشجار، وليس ثمة ما يلمح إلى أية حكاية!

همس قائلاً:ـ هل هي موجودة الآن هنا؟

ـ طبعاً.

خطت الفتاة بضع خطوات ثم جثت على ركبتيها.

اقترب «فوفا» منها بحذر وجلس على العشب إلى جانبها. كانا قد أمضيا وقتاً طويلاً نوعاً ما بصمت تام، حين مر أحدهم أمامهما مباشرة مروراً خاطفاً، وكان صغيراً ومبرقشاً، لأنه لمع في ضوء القمر بكافة ألوان قوس قزح.

انتفض «فوفا» من المفاجأة، ولم يتسن له أن يستوضح ما الذي برق تحديداً أمام ناظريه، لكنه شعر في مكان ما في داخله برعشة خفيفة، لأن حدساً مسبقاً بأعجوبة وشيكة قد ظهر لديه وقد راح هذا الحدس يشتد مع مضي كل ثانية، واختفى الشعور بخراقة ما يجري ولم يبق سوى انتظار **الحكاية**.

تردد قرب أذنه همس «أوليا» الفرح والمهتاج:ـ ها هن، هل ترى؟

وقد رأى!

لم يدر من أين ظهرت في الهواء من مكان ما بضعة كائنات ضئيلة وهي تتطاير على ارتفاع المتر تقريباً فوق الأرض، وقد كان لدى هذه المخلوقات أجنحة مرقشة تشبه نوعاً ما أجنحة اليعاسيب التي ترفرف بشدة طوال الوقت. وهكذا راحت هذه المخلوقات تتحرك في الهواء ثم أخذت حركتها التي بدت عشوائية أول الأمر تشبه أكثر فأكثر رقصة عجيبة. انتظمت الجنيات (نعم، طبعاً، كن هن الجنيات!) ضمن دوائر في مستويات مختلفة ورحن يتنقلن طوال الوقت محافظات في أثناء ذلك بدقة على تشكيلاتهن الفراغية المدهشة.

وعى «فوفا» فجأة بوضوح أنه مفتون كليّاً برقصة الجنيات السحرية وأنه مستعد لمشاهدتها بلا نهاية. عدا عن ذلك تردد من الجنيات صوت غير واضح وحاد وغير مرتفع يشبه الصرير، وقد أثار هذا الصوت الفرح والبهجة في النفس وإن كانت طبيعته وجوهره غير مفهومين، لكن ذلك كان رائعاً!

سألها «فوفا» المذهول من كل ما رآه وسمعه: ـ هل تغني؟

ـ كلا، إنها تضحك هكذا، وتبتهج بالحياة.

ـ من أين تعرفين ذلك؟

لم تجب «أوليا» ففهم أنه طرح سؤالاً غبيّاً.

أما الجنيات فتابعن رقصتهن المدهشة! لقد رحن يبدلن باستمرار الأشكال، ويدرن في الوقت ذاته حول أنفسهن ويتشقلبن في الهواء، فبدا هذا العرض كله شبيهاً فعلاً بفورة الانفعالات والأحاسيس، وخيل أن هذه الكائنات الضئيلة المتطايرة تستمتع فعلاً بالحياة وتمرح ببساطة. رقصاتها الهوائية طالت وطالت وكان «فوفا» قد نسي حساب الوقت، لكنه لم يشعر في أثناء ذلك بالتعب على الإطلاق وأحس بالبهجة وحدها. راح ينظر وينظر كالمفتون إلى هذه المخلوقات الصغيرة المرقشة القادمة من مكان ما من الحكاية إلى هذا العالم المتجهم وإلى هذا المرج الليلي...

تبدل في الحديقة أمر لا يمكن إدراكه، ولم يستطع «فوفا» فهم ماهيته على الفور، لكنه حين فهم ازداد ذهولاً. حل لقد الفجر! ومع حلوله كان رقص الجنيات يتسارع وكأن هذه المخلوقات الضئيلة شعرت باقتراب الصباح. ربما كان الأمر كذلك على كل حال، لكن ما إن تسللت أولى أشعة الشمس المشرقة إلى المرج المسحور حتى جن جنون الجنيات ورحن يطرن بسرعة وحشية لا يستطيع النظر متابعتها، وتحولت الرقصة إلى هرج ومرج وفوضى عاصفة حقيقية في الأحاسيس. بدا ذلك نوعاً من جموح الانفعالات الإيجابية المتخطي للحدود! لكن الرقص سرعان ما بدأ يتباطأ من جديد، وحين حل الصباح نهائياً اختفت الجنيات بغتة كما ظهرت، وكأنها لم تكن موجودة أصلاً، وبدأ الشك يساور «فوفا»، ألم يتهيأ له ذلك كله...

كررت «أوليا»: ـ هل رأيت؟

راحت تنظر إليه الآن على نحو مختلف نوعاً ما ـ بنظرة رقيقة وغامضة ومليئة بالسعادة والحب.

ـ نعم.

قال ذلك بصوت يكاد لا يسمع، حتى إنه فزع بعض الشيء إذ لم يتعرف إلى صوته.

ـ هل حقاً جميل؟

ـ ... جميل كلمة لا تفي بالغرض... ـ خطر لـ«فوفا» فجأة أن الفتاة تبدو الآن جميلة جمالاً غير عادي، فقال على نحو لم يتوقعه هو نفسه شاعراً في صدره بخفقان جنوني في القلب:

ـ إنك تشبهين ملكة الجنيات.

ابتسمت له ابتسامة شكر جعلت أنفاسه تنحبس، ثم لمس وجنتها من غير أن يعي جيداً ما الذي يفعله، وجذبها نحوه فجأة وقبل شفتيها. تسمرت الفتاة في أحضانه من غير أن تحاول الإفلات واستجابت شفتاه لقبلته برقة وقد بدتا حلوتي المذاق حلاوة غير عادية وكان ذلك رائعاً جداً. لكنه حين بدا مستعداً للمضي أبعد من ذلك في رغبته الوحشية في التمتع بالفتاة كلياً حدث له أمر مفاجئ.

فهم «فوفا» أنه لن يستطيع المضي أكثر من ذلك، فقد عصف بوعيه على نحو غير متوقع نوع من الخجل غير المفهوم وأوقف يديه اللتين كانتا تحاولان نزع ملابس «أوليا». اسودت الدنيا بعد ذلك في عينيه واختفى العالم المحيط به...

استلقى على العشب وراح ينظر إلى الغيوم البيض السابحة ببطء في السماء. شعر بالهدوء والراحة ثم رأى وجه ملكة الجنيات ـ عينيها الواسعتين الزرقاوين اللتين راحتا تنظران إليها بانتباه واهتمام.

زها الآن على رأس «أوليا» إكليل من الأقحوان والقنطريون العنبري، أما شعرها الناعم والأصهب فتطاير في الهواء وقد أضفى عليها هذا كله شبهاً كبيراً بأميرات الحكايات.

مسدت الفتاة رأسه وابتسمت:

ـ هل أنت على ما يرام؟

ـ لا أعرف.

جلس «فوفا» وراح ينظر إلى نفسه، ثم نقل نظره من جديد إلى «أوليا» فشعر بالاضطراب:

ـ اعذريني، فأنا قد تصرفت...

ـ لا بأس، كل شيء على ما يرام. هل نذهب؟

تلعثم وقفز واقفاً على قدميه: ـ نعم، طبعاً.

نفض «فوفا» الغبار عن ثيابه ونظر مرة أخرى إلى المرج مستعيداً في ذاكرته المشهد الذي رآه هنا ليلاً. هل يعقل أن يكون ذلك قد حدث حقاً؟ يا للغرابة...

سألته «أوليا»: ـ هل ستوصلني؟

هز رأسه بصمت وعادا أدراجهما عبر الممر نفسه الذي قادهما ليلاً إلى هذا المكان المسحور. شعر «فوفا» بتعب جسدي شديد، وفي الوقت نفسه بنهوض روحي غير عادي، وقد ملأت هبات غير واضحة عقله مثيرة فيه رغبة قوية في القيام بعمل طيب وجيد جداً. لم يشعر من قبل بمثل هذا الشعور قط، ولذلك أصابته الدهشة الآن من حاله الجديد. يا للشيطان فهذه الحال تعجبه!...

.3

قال «فوفا» بمرح شاعراً بفرح عاصف من لقائه بـ«يوليا»: ـ مرحباً يا ملكة الجنيات.

انتظر هذا اللقاء ثلاثة أيام كاملة وكاد هذا الانتظار الطويل والمضني يفقده عقله، لأن الرغبة في لقاء الفتاة كانت عارمة جداً وحرمته الهدوء في الليل والنهار. نعم، لم يحدث له مثل هذا منذ زمن طويل... وربما لم يحدث قط!

لقد صادف، طبعاً، فتيات مثيرات للاهتمام ولطيفات جداً في معاملتهن، لكنهن لم يكنّ مثلها على الإطلاق... لقد شعت من «أوليا» جاذبية سحرية لا تفسَّر، وازدادت هذه الجاذبية كثيراً بعد تلك الليلة في الحديقة، فما عادت هذه الفتاة المدهشة تبدو له الآن غير طبيعية على الإطلاق، بل، على العكس من ذلك، ترسخت في دماغه فكرة أن العالم سيبدو أروع بكثير لو أن عدد مثيلاتها كان أكبر، فالعالم يفتقد كثيراً إلى أناس من أمثال «أوليا»! وهذا أمر بسيط جداً ومفهوم...

نظرت إليه بقلق: ـ تبدو متعباً، ألم يحدث شيء؟

ابتسم «فوفا»: ـ كلا، لم يحدث أي شيء محدد، سوى أنني... وقعت أسير سحرك الحلو. ما رأيك، هل هذا سيئ؟

ابتسمت الفتاة واكتست وجنتاها بالحمرة: ـ لقد حلمت بك اليوم، وكان حلماً غريباً.

ـ هل كان سيئاً أم جيداً؟

رفعت كتفيها: ـ لا أدري. هل معنى هذا أن كل شيء على ما يرام لديك؟

ـ العمل كثير، وقد أجهدت قليلاً، لكن ليس ثمة ما يقلق.

ـ وما عملك؟

اتخذ «فوفا» هيئة مهمة: ـ أحرس إحدى الشركات المرموقة، وغالباً ما نذهب إلى مواقع مختلفة ونناوب في ورديات. يدفعون جيداً.

تكلمت «أوليا» ساهمة: ـ لكن هذا ليس الأهم.

نظر إلى الفتاة بابتسامة سخرية: ـ ما الأهم إذا؟

رأى «فوفا» أمامه من جديد فتاة صغيرة وغريبة الأطوار وساذجة ومنفصلة عن واقع الحياة، وتعيش في عالم غير واقعي من عوالم الخيالات والأحلام.

ـ الأهم أن يعود العمل بالرضى المعنوي والفرح.

ـ لكن عملاً كهذا نادرٌ جداً في زماننا.

ـ هذا لأن الإنسان يفكر بالنقود والمنفعة قبل أي شيء.

تنهد «فوفا»: ـ وكيف لا يفكر الإنسان بهما؟ يستحيل حالياً فعل أي شيء من غير هذه النقود الشيطانية. حتى التعلم الآن ينبغي تسديد ثمنه.

وافقته «أوليا» حزينة: ـ نعم، أنت على حق، لكن هذا لن يستمر إلى الأبد، وسيحل لزاماً زمن أفضل، وسيعود كل شيء إلى مكانه الطبيعي.

همهم «فوفا»: ـ لو يحل سريعاً. لقد حلمت أيضاً في وقت من الأوقات بأن أعمل جيولوجياً. أردت الرومانسية والانطباعات الجديدة، وفكرت في أنني سأجوب الجبال والغابات وأجمع شتى الحجارة النادرة. لكن...

نظرت إليه بعتب خفيف: ـ ولماذا إذاً لم تحقق حلمك؟

ـ أي أحلام! انظري إلى ما يجري من حولك. لا وقت للأحلام كما يقال...

قالت الفتاة بثقة: ـ من السيئ أن لا يستطيع المرء تحقيق حلمه، لأنه يولد عقدة نقص في النفس. على الإنسان لزاماً أن يحقق ذاته بطريقة ما وإلا فستبدأ الحياة تضنيه.

ها هي تصيب الهدف مرة أخرى! لقد لحظ «فوفا» منذ وقت أن الحياة تتحول إلى عبء ثقيل وإلى فريضة غير محببة. وهذا يحدث في عمر الثلاثين، فما الذي ستكون عليه لاحقاً؟ ما الذي ينتظره بعد خمس سنوات؟ وماذا بعد عشر؟..

اعترف قائلاً: ـ نعم، ثمة نوع من عدم الرضى.

ـ أرأيت؟ لكن لو صرت جيولوجياً لما تألمت، ولملأ العمل حياتك بالمغزى والفرح.

ـ لا أدري... لست موقناً.

راح الآن يقرأ في نظرة الفتاة تعاطفاً. لم تقل شيئاً وسارا في الطريق صامتين ببساطة وناظرين إلى ألوان الأبنية الساطعة وغليان الحياة في المدينة، وبعد ذلك سمع «فوفا» من جديد صوتها المريح والمهيج.

ـ أحياناً يبدو لي أن حياتنا كلها ليست أكثر من كابوس، وحينئذ أشعر بالرغبة في الاستيقاظ، لكنني أدرك بحزن أن هذا غير ممكن. لا أجد السلوى في مثل هذه اللحظات

الكثيبة سوى في الكتب أو بالأحلام. أستطيع أن أحلم ساعات كاملة، وأحياناً أنقطع تماماً عن الواقع في أثناء ذلك. هل تحب أن تحلم؟

فكر «فوفا»: ـ ليس لدي الوقت ببساطة لأفعل، ثم ما الفائدة من ذلك؟

ـ هل يعقل أنني حين سأبلغ مثل سنك سأصير كذلك... مادية التفكير؟ سيكون هذا محزناً جداً.

ـ لماذا؟

ـ يخيل لي أن على الناس لزاماً أن يحلموا. تخيل كيف كان سيبدو عالمنا لو خلا من الحالمين، فالمبدعون في جوهرهم حالمون، ولولاهم لكانت الحياة مملة. ثم من كان سيبتكر تحف الفن كلها حينذاك؟ هل يعقل أنك لا تفهم ذلك؟

ـ ربما.

قطب «فوفا» حاجبيه ناظراً إلى الفتاة نظرة منحرفة، إذ شعر بأنه تلميذ غبي يحاول معلمه الحكيم أن يغرس في رأسه الحقائق البسيطة. لكن «أوليا» أصغر منه بكثير! فلماذا يحدث هذا؟

قرر أن يغير موضوع الحديث ويوجه أفكار الفتاة إلى جانب بعيد عن هذه الأحلام كلها وعن المفاهيم السامية إلى حيث يستطيع هو أن يعلمها، وقد طغا عليه طبعه الرجولي الذي لا يعترف بأي زعامة أخرى خصوصاً إذا كانت أنثوية.

سألها: ـ ألا تحلمين بالمكانة المهنية؟

ـ نعم في العموم، وإن لم يكن هذا أيضاً هو الأهم في نظري. لكن ينبغي أن أنهي تعليمي على الرغم من كل شيء كي أعيش بعد ذلك كما أرغب، أما إن أدركت أنني سأفقد جوهري فسأرفض بسهولة أي مكانة مهنية، وربما سأرفض الكثير من الخيرات الأخرى. لا أعرف فقط إن كنت سأرفض الشخص الذي أحبه والحياة نفسها.

نظر بإمعان إليها وفهم أنها تقول مثل هذه الأشياء المخيفة بجدية تامة، وقد بدا له سماع مثل هذا القول أمراً وحشياً.

ـ ستكون حياتك صعبة

قال «فوفا» ذلك بحزن شاعراً بالشفقة على «أوليا»، لأنه يعرف حق المعرفة كيف يعيش أمثالها من الحالمين والشاعريين في هذا العالم الكئيب والظالم، ثم أحس فجأة بالهاوية السحيقة الفاصلة بينه وبين هذه الصبية الفاتنة، وراح يفكر ناظراً إلى وجهها الملهم كم هي ضعيفة تماماً أمام هذا العالم الفاسد. إنها ضحية كامنة من ضحايا هذا العالم ومحكوم عليها بالعناء الأبدي والاغتراب والنبذ...

اقترب الغروب وصارت السماء رمادية تدريجاً ، وفقدت شفافيتها ونقاءها ، واستيقظت في المدينة الحياة المسائية المليئة بالتسليات والمتع المريبة وبالأنوار الساطعة للمراقص والنوادي الليلية وبخدر المطاعم والبارات الليلية المسكر. كان ولا شك لهذه الحياة المسائية مباهجها وإيجابياتها وكان لها نكهتها ، لكن لم يكن فيها مكان لـ«أوليا» وأمثالها...

سارا على مهل عبر أحد شوارع المدينة الرئيسية واقتربا ببطء من الحديقة التي سكنتها جنيات الحكاية. لم تُذق هذه الحقيقة «فوفا» طعم الهدوء طوال الأيام التي تلت تلك الليلة المسحورة ، وشعر برغبة قوية في رؤية رقصة الجنيات الأسطوريات الصغيرات مرة أخرى وفي اختبار تلك المشاعر المدهشة من جديد. لقد أراد أن يجلس مرة أخرى بالقرب من ملكة الجنيات...

.4.

تكرر كل شيء! السماء النجمية الصافية ومنجل القمر والمرج في الغابة المسحورة والرقصة السحرية في الهواء لتلك الكائنات العجيبة والضئيلة... وامتلأت الروح بالحبور من هذا العرض الأخاذ الذي لا يندرج بأي حال من الأحوال ضمن أطر الإدراك البشري العادي للعالم ، أما العقل فكان في حال من الغبطة ويرفض على الإطلاق البحث عن تفسير لما يراه.

نظر «فوفا» إلى الجنيات اللواتي رحن يتطايرن فوق العشب والأزهار في رقصتهن المذهلة وقد أفقده الرشد امتلاء روحه بالانفعالات الإيجابية مع نوع من الحبور الوحشي ، وجلست إلى جانبه «أوليا» ، وكانت غير تلك الفتاة التي يعرفها جيداً منذ زمن طويل. كانت مخلوقاً فتيّاً رائعاً صوّره الليل وقادراً على أن يثير في أي رجل طبيعي أشد الرغبات جموحاً مما لا يخطر على بال. لقد كانت ملكة جنيات حقيقية! أضيء محياها الساحر برقة غير أرضية وبإشعاع إلهي فضائي جعل القشعريرة تسري في جسده ، وكان ذلك طبعاً سحراً وليس غير ذلك...

انتهى رقص الجنيات عند الفجر مرة أخرى حين ارتفع قرص الشمس القرمزي في الشرق فوق الأرض مالئاً الدنيا بنور الحياة ، وحينئذ فهم «فوفا» فجأة أن تبدلات غريبة قد حدثت في داخله وأثارت في نفسه مشاعر جديدة ، وفي رأسه أفكاراً جديدة. أخافته هذه الجدة قليلاً ، إذ شعر أنه بدأ يفقد «أناه» الداخلية التي كانت دائماً ثمينة جدّاً في نظره.

ـ ما الذي تفعلينه بي يا ملكة الجنيات؟ لماذا؟ لقد بدأ العالم المعتاد والمفهوم ينهار كله ، فماذا بعد؟

نظر بغباء إلى «أوليا» وغرق في عينيها الزرقاوين الواسعتين والسحيقتين والمليئتين بأسرار الكون.

قالت له بلطف: ـ لا تخف أيها الغر الصغير. سوف تستعيد من جديد ببساطة كل ما فقدته في سنيِّ حياتك، سأعيد إليك تلك المشاعر الطيبة والنيرة التي حرمت منها حين صرت راشداً، فهل هذا سيئ؟

تمتم بصوت مبحوح شاعراً بالعرق يتصبب على وجهه: ـ لا أدري. لست معتاداً نوعاً ما.

أطلقت الفتاة ضحكة رنانة ومسدت بيدها وجنته فانتفض شاعراً باللمسة الرقيقة من راحتها الدافئة والجافة. اخترقت جسده كله دفقة غير مرئية وممتعة مثيرة فيه الضعف والاسترخاء اللذيذ. لقد فاق هذا الحدود كلها!

نهض «فوفا» عن العشب مترنحاً وهز رأسه طارداً «السحر الفتان» والوهن، ثم بدأت تفعل فعلها عادة التغلب على الجسد التي تأصلت فيه عبر السنين، وحل الآن في دماغه الوضوح على نحو راسخ ومحكم. كلا، لن يتسنى لأحد في العالم كله أن يجعل منه مثقفاً أبله يمكن أن يتأثر إلى حد البكاء من مشاهدة منظر شاعري مهما كان. لا ينبغي على المرء اليوم أن يكون ضعيفاً وطيباً! هذا العالم القاسي يحتاج إلى القوة والصلابة وإلا فالضياع...

قال عابساً: ـ ما أرجوه منك هو أن لا تأتي إلى هنا وحدك في الليالي. مفهوم؟

نظرت «أوليا» إليه بدهشة: ـ لن يفعلن لي شيئاً. هذا مضحك وحسب! إنهن غير مخيفات على الإطلاق.

بدأ «فوفا» يغضب منها: ـ ما بك، أحقاً لا تفهمين؟ عليك أن لا تخافي من الجنيات بل من الناس، والأدق من شتى المسوخ بمظهر البشر الذين تكاثروا الآن في كل مكان.

عبست الفتاة ثم هزت رأسها: ـ هل أنت جاد في ما تقول؟ إنك شرير وقاس. لماذا؟

أحس باليأس في كلماتها وشعر بخوف مفاجئ من أن المسافة بينهما قد تزداد أكثر مما هي عليه.

ـ أرجو المعذرة. ـ أفلتت منه هذه العبارة تلقائياً، فادهشته أيضاً لأنه لم يحب على الإطلاق الاعتذار وكان يقدم عليه دائماً (إن أقدم عليه) بلا أي رغبة.

ـ عن أي شيء؟ لقد قلت ما تفكر به، ولست مذنباً في أنك ممثل أنموذجيّ لمجتمعنا. الإنسان ليس مذنباً في أنه تربى على هذا النحو، فالمذنبون دائماً هم المربون...

شعر «فوفا» بعبء شديد في صدره قيّد أنفاسه: ـ حسناً، فلنذهب من هنا. عليّ أن أذهب إلى العمل، ولا ينبغي أن أغفو في أثناء المناوبة.

سارت «أوليا» على الممر صامتة نحو المخرج من الحديقة ولم تتفوه بكلمة واحدة طوال الطريق إلى منزل عمتها إلا حين توقفت قرب المدخل إذ نظرت بحزن إلى «فوفا»:

ـ هل صعب إلى هذا الحد أن يكون المرء طيباً؟

رأى أن الفتاة تنتظر جواباً عن هذا السؤال غير البسيط، لكنه لم يعرف ماذا يقول لها، كما أنه لم يرغب لسبب من الأسباب في أن يكذب عليها. لقد اعتراه فجأة اضطراب غير مفهوم منعه من يهذر بشتى السخافات وطالبه بالصدق، وقد أثار هذا غضبه أكثر فأكثر.

أسبلت عينيها: ـ كنت أراك إنساناً جيداً طوال الوقت.

لم يحتمل، فقال: ـ ما الذي قلته؟ بم أسأت إليك؟ قولي لي!

ـ لم تسئ إلي بأي شيء. لقد فهمت ببساطة أنني مخدوعة في آمالي. بدا هذا واضحاً منذ تلك الأمسية المشؤومة حين ضربت «سيريوجا».

ـ أهو ذلك التيس الذي اعترض طريقك؟

ـ كان ثملاً ببساطة، لكنه ليس سيئاً إلى هذا الحد. إنني أعرفه جيداً.

صاح بها غاضباً: أريه إذاً جنياتك! لكن عليك فقط أن لا تصحبيه إلى هناك وهو ثمل، فمن يدري ما الذي قد يحصل...

رأى كيف اتسعت عيناها رعباً وكيف اصطفقت بشدة رموشها الطويلة والكثيفة. اكتسى وجه الفتاة على الفور تقريباً بشحوب الموت وراحت ترتجف ارتجافاً ضعيفاً وكأن برداء بدأت تعصف بجسدها، حتى إن «فوفا» أصيب بالارتباك من جراء هذا التبدل.

همست «أوليا»: ـ لا لزوم لمثل هذا الحديث، فهو يؤلمني... أرجوك، لا لزوم... لماذا تتصرف هكذا؟

ـ فلتذهبي إلى الشيطان.

واستدار وخطا مبتعداً بسرعة وقد أخذت الأفكار والمشاعر المتناقضة تعصف به.

تردد خلف ظهره صوت شبيه بالبكاء، لكن «فوفا» لم يتوقف ويلتفت. لم يشأ الآن أن يتابع حديثاً لا معنى له حول موضوع الأخلاق، وشعر بالغضب من نفسه لأنه لم يستطع أن يصمت على الرغم من أنه توقع منها مثل رد الفعل السلبي العاصف هذا. لقد لامها على حساسيتها المفرطة وشتم نفسه ذهنياً بأقذع الكلمات لأنه احتد مثل صبي ممخاط لا يشغل رأسه سوى الغريزة وحدها، مع أنه ينبغي عليه أن يكون لها بمنزلة الصديق الأكبر ـ الحكيم والمحب والمهتم لأمرها. ربما هذا تحديداً ما انتظرته «أوليا» من «العم فوفا» الذي تبين في حقيقة الأمر أنه ليس سوى زير نساء تافه أوقع في حبائله فتاة شابة جميلة...

.5.

حين صعدا على درجات السلم نحو مدخل بار ومقهى «ألتاثير» قال «ديم ديميتش» العارف بالأمور: ـ الدرجة هنا لائقة، والفتيات اللواتي يأتين إلى هنا ليسوا كأي فتيات. سترى بنفسك حالاً. إنهن «مقاتلات» حقيقيات!

لكن «فوفا» لسبب من الأسباب لم يفرح لتأكيدات صاحبه هذه فقد أثقل روحه شعور مزعج منعه من التركيز على التسلية العاصفة التي تنتظره. لم يسمح العبء الجاثم على صدره لرئتيه بالتنفس بحرية وعمق وحرمه الهدوء...

دخلا المقهى ليغرقا على الفور في جو المرح والعبث الاحتفالي المغوي الذي يسود تحت سقف «ألتاثير»، وانطلقت الروح تخبو وكأنها انفصلت عن الجسد والعقل مدفوعة بالعطش الذي لا يرتوي إلى الأحاسيس الممتعة وغير العادية. إن مثل هذه المنشآت في حقيقة الأمر مخصصة لهذا الغرض تحديداً والملفت في الأمر أنها تنجح تماماً في تأدية دورها.

إيقاع الموسيقى الفاتن بعض الشيء والذي يملأ البار يدعو للانضمام إلى المرح العبثي الشامل والاستسلام له كلياً وبلا أي تردد.

فرك «ديم ديميتش» يديه بحماسة وهو يلف بنظره المكان من حوله مبتسماً: ـ نعم، الفتحة الشرجية ما زالت كما هي. أرى أننا سوف نحط هنا، يعجبني ذاك المكان في الركن، ماذا عنك؟

هز «فوفا» رأسه موافقاً: ـ الموقع المنتقى صحيح استراتيجياً.

ما إن شغلا المكان خلف إحدى المناضد التي فرغت للتو حتى انضمت إليهما في الحال شابتان مثيرتان وممتلئتان بالرغبة في قضاء أمسية عاصفة، وربما الليلة أيضاً. كان اسماهما «يوليا» و«يانا» وقد راحتا تقهقهان طوال الوقت وتشربان كثيراً (شربتا كل ما وقعت أيديهما عليه)، ولذلك سرعان ما فقدتا السيطرة على نفسيهما وبدأتا تسقطان في أثناء الرقص. عموماً، بدا هذا الأمر عادياً ومقبولاً تماماً لدى مرتادي «ألتاثير» ولذلك لم يبد أحد أي انزعاج خاص، لا بل كان مسلياً. «لقد دخلت الفتاتان في الحالة! وهذا طبيعي...»

لم يتخلف طبعاً «فوفا» وصاحبه كثيراً عن صديقتيهما الجديدتين أيضاً، وراحا يتصرفان تصرفات لا تتوافق تماماً مع مفهوم «الإنسان العاقل»، حتى إن «ديم ديميتش» حاول الانضمام إلى المتعرية التي كانت ترقص عند السارية، لكن حراس البار لم يمكنوه من فعل ذلك.

أدرك «فوفا» بوعيه المنساب منه أن البقاء مدة أطول في «ألتاثير» محفوف بعواقب لا يمكن توقعها، فاستطاع أن يقنع بصعوبة زميله في الشرب ورفيقه الأزلي في المآدب كلها بالخروج إلى العالم الخارجي. اصطحبا معهما طبعاً «يوليا» و«يانا» اللتين راحتا تترنحان بشدة، وذلك من أجل «التتويج المنطقي» لتلك الأمسية الرومانسية.

اقترح «ديم ديميتش» الذي عاش وحيداً في شقة من ثلاث غرف أهداها له والداه الميسوران، فقال: ـ هل نذهب إلى منزلي؟ سنتابع العربدة هناك ـ تماسكا أيتها الساحرتان، فالنوم ممنوع!

أوقف «فوفا» سيارة أجرة عابرة واستقلتها الثلة بضجيج وصخب.

صاح «ديم ديميتش»: ـ انطلق إلى هناك أيها المعلم! ـ وأشار بيده إلى عتمة الليل التي بدأت تحل.

انطلق السائق إلى الأمام وقد بدا واضحاً أنه معتاد على أمثال هؤلاء الركاب، منتظراً التوجيهات اللاحقة بصبر وتفهم لعمله. لقد عرف حق المعرفة أن زبنه سيخرجون عاجلاً أم آجلاً في مكان ما وأن لا معنى لسؤالهم عن العنوان الدقيق ما داموا على الأغلب لن يسموه وهم في مثل هذه الحال الثملة، وتبين أن حكمة «المعلم» كانت حقاً أشبه بحكمة المتنبئين لأن فكرة مريبة خطرت فجأة لـ«فوفا».

صاح: ـ قف! سننزل هنا.

ارتبك «ديم ديميتش» متلفتاً حوله في محاولة منه لمعرفة أين هم موجودون: ـ ماذا دهاك؟ إلى أين؟

لكن «فوفا» ناول النقود للسائق وخرج من سيارة الأجرة وهو ينظر بعدوانية إلى حديقة المدينة التي وقفوا أمامها.

انقلب «ديم ديميتش» خارجاً من الباب المفتوح وراح يحاول النهوض على قدميه وهو يشتم بصوت عال، لكن الحسناوين انهالتا فوقه وبدأ الثلاثة معاً يتخبطون على الإسفلت مالئين هواء الليل بالصراخ والقهقهة.

صاح الصديق المنبطح أرضاً: ـ ثكلتكما أماكما! انهضا عني أيتها الحمقاوان! سأقتلكما...

استطاعت الثلة أخيراً أن تنهض في نهاية الأمر، فقادهم «فوفا» إلى الحديقة باحثاً عن الممر الذي يعرفه والذي يفضي إلى مرج الجنيات المسحور. لم يكن يدرك جيداً لماذا يفعل ذلك، لكنه سار إلى الأمام بإصرار منقاداً لاندفاعة روحية غير واضحة. عموماً، بدا أن روحه لا شأن لها في هذا على الإطلاق.

سألته «يوليا» (أم أنها كانت «يانا»؟) بمكر: ـ ما الذي خططت له أيها المكار؟

قدم «ديم ديميتش» تصوره: ـ إننا ذاهبون في نزهة، وبعد ذلك سنقيم حفل فجور وسط الحديقة مباشرة.

قادهم «فوفا» خلفه قائلاً: ـ سيروا، سيروا. سأريكم الآن ما لم تروه من قبل قط.

سألته «يانا» (أو «يوليا»): ـ أوي، ما الذي سترينا إياه؟ ولماذا هنا تحديداً؟

كرر «فوفا» متابعاً طريقه بعناد: ـ سيروا، سيروا.

تمكن بعد طواف طويل في الحديقة من أن يجد الممر المطلوب، ومن ثم الدرب نفسه الذي قادته عليه «أوليا» ليلاً إلى المرج المسحور منذ بضعة أيام.

يا إلهي، هل حقاً حدث كل ذلك فعلاً؟ بات الآن يصدق ذلك بشيء من العناء.

وضع «فوفا» سبابته على شفتيه وأوقف بيده مرافقيه: ـ هس س! هنا. تسمروا بلا حراك.

سأله «ديم ديميتش» هامساً أيضاً: ـ ماذا هنا؟ فودكا؟

ـ هدوء. ـ سقط «فوفا» على أربع، واقترب على هذا النحو من المكان الذي راقب فيه مع «أوليا» رقصة الجنيات. ـ تعالوا إلى هنا.

تبعه مرافقوه جميعهم بالطريقة نفسها وكان واضحاً اهتمامهم لما يحدث. تسمروا قربه وراحوا ينتظرون بصمت تتمة المسرحية، أما «فوفا» فنظر مرتبكاً إلى حيث كان ينبغي على المخلوقات الصغيرة أن تدور في رقصتها الهوائية السحرية. لكنها لم تظهر هناك لسبب من الأسباب...

لم يحتمل «ديم ديميتش»: ـ ما الذي ننتظره؟

شرح له «فوفا» قائلاً: ـ تعيش هنا جنيات. إنها ترقص في الليل وتنام في النهار.

ـ بم تهذي؟ أي جنيات؟

ـ إنهن صغيرات ولديهن أجنحة، كما في الحكايات.

قهقه صاحبه: ـ يا لما ابتكرته! رحت أفكر، لماذا نزحف على هذا النحو، فتبين أننا نبحث عن جنيات. أليس كذلك؟

زمجر «فوفا»: ـ ليأخذك الشيطان!

ثم نهض وراح يجوب المرج ناظراً في كل شجيرة وفي كل كومة عشب.

سألت «يوليا» (أو ربما «يانا») «ديم ديميتش»: ـ اسمع، ماذا به؟

ضحك صاحبه من جديد: ـ يبحث عن الجنيات! يا لما ابتكره هذا السكير! ألا توجد شياطين هنا؟ إنها أقرب إلى الحقيقة والواقع، وهي أيضاً تستطيع أن ترقص.

شعر «فوفا» كيف راحت الخيبة والغضب يملآن قلبه: ـ لكنني رأيتهنّ مرتين، لقد كنّ هنا!

طاف المرج أملاً في أن يلحظ حركة أو وميضاً، لكن الهدوء ساد المكان من حوله، ولم ترغب الجنيات الماكرات لسبب من الأسباب في أن يظهرن فأصابت هذه الحقيقة روحه بالحزن الشديد. لماذا لم تظهر هذه المخلوقات الصغيرة؟ هل يعقل أنها تشعر بخطر ما؟ أم أن ثلة السكيرين لا تعجبها...

ـ أين أنت أيتها المسوخ الصغيرة؟!

شعر «فوفا» الآن بسورة من الجنون والرغبة القوية في حرق هذه الحديقة الوضيعة التي تخفي الجنيات المقززات، بينما راح مرافقوه الثملون إلى أقصى حد يسخرون منه عادين بحثه الحثيث والمكثف غرابة أطوار عادية ناجمة عن السكر.

بدأ «ديم ديميتش» يعانق «يانا» (أو ربما «يوليا») ويحاول أن يخلع عنها بنطلون الجينز المشدود على فخذيها الشهيين: ـ ابصق على هذه الجنيات. انظر أي جنيتين لدينا هنا. الأفضل أن نذهب إلى منزلي وسنبحث هناك معاً عن شيء ما.

اقتربت «يوليا» (عمومًا، قد تكون «يانا» أيضاً) بعد أن بقيت وحيدة من «فوفا» ومدت له يدها:

ـ فلنذهب من هنا. دعك من هذه الجنيات، الأفضل أن نمرح.

أطلق «فوفا» زفرة ثقيلة ثم أطلق على امتداد الحديقة صرخة يائسة:

ـ أيتها الجنيات، أين أنتن؟ اظهرن أيتهن الصغيرات الممسوخات!..

كان الصمت هو الجواب على صرخته، وبدا واضحاً أن هذه المخلوقات السحرية قد قررت أن لا تقيم رقصاتها المسحورة هذه الليلة. ربما لم تشأ أن يرى الغرباء ذلك...

.6.

بدا الصباح غريباً، وخيل له أن كل شيء من حوله غارق في أسى لا نهاية له ويرفض أن يبهج العيون. السماء خلف النافذة مدلهمة بالغيوم، وفي الشارع يهطل مطر خفيف ملحاح، والغرفة معتمة لأن الشمس غائبة عن مكانها المعهود، وراحت تتضافر في هذه العتمة أفكار كئيبة وسيئة متسللة بعناد إلى رأسه المتألم. لم يشعر أيضاً بالفرح العادي بالحياة، ووحدها كانت الرغبة في التخلص من الخمار بأسرع ما يمكن. لكن هذا تطلب النهوض من على السرير المدعوك والوصول إلى البراد الذي خبئت فيه مسبقاً قنينة البيرة المنشودة، وهذا ما لم يرغب في فعله أيضاً بأي حال من الأحوال لأن أي حركة كانت تثير في الرأس انفجاراً من الألم فيشعر بالرغبة في التقيؤ قليلاً. لم يبق أمامه سوى التلفت بعينيه حوله ومحاولة استذكار سهرة الأمس...

عموماً، بدأ كل شيء مساء الجمعة واستمر طوال يوم السبت، لكن كيف انتهى ذلك كله؟ يخيل أنه تمكن من جر إحداهن إلى الفراش، لكن... من كانت تحديداً؟ هذا ما لم يستطع تذكره بغض النظر عن الجهود الهائلة التي بذلها. على كل حال، ما الفارق إن كانت «يوليا» أم «يانا» أم أي فتاة أخرى؟ فهل تنحاز إحداهن عن الأخرى بأي شيء؟ الغرائز هي نفسها لدى الجميع! ولا يمكن هناك أن يكون حتى أي كلام عن الحب الكبير والنقي...

اصطدم نظره بالسرير المدعوك الذي بدت عليه بقع مريبة، فازداد الاكتئاب في نفسه من مثل هذا المنظر، وازداد الألم في الرأس، واضطر إلى أن يدلك بيديه صدغيه والهامة كما علمه أحد معارفه من الأطباء.

«نعم، ينبغي التغلب على الجسد على الرغم من كل شيء ومحاولة الزحف إلى المطبخ حيث ينبغي أن تكون البيرة...»

إذ تخيل «فوفا» بحيوية المشروب المزبد والبارد تدحرج عن السرير المزدوج العريض إلى الأرض واتجه على أربع إلى المطبخ. صادف في الطريق جملة من الدلائل الملفتة على الحفل المسائي. نعم مرحوا جيداً جداً! لكن التفاصيل ما زالت غائبة عن الذاكرة...

استطاع مناوراً بمهارة بين القناني الفارغة وغيرها من الأشياء كان بينها بقايا المازة، أن يصل إلى البراد المنشود. لم يبق عليه سوى أن يبذل الجهد الأخير كي ينهض ويفتح الباب ويخرج البيرة.

صرخ من الألم الحاد في الرأس وصرف بأسنانه وهو ينهض على قدميه، ثم تسمر بانتظار الأعجوبة وراح يفتح البراد ببطء، وها هي الأعجوبة تتحقق! كانت على الرف الأعلى قنينتان مملوءتان بالمشروب السحري.

أخرج «فوفا» إحداهما شاعراً كيف راح الدم ينبض بجنون في صدغيه، وفتحها بحركة معتادة بحافة المنضدة، ثم قرّب شفتيه بنهم من العنق وبدأ يعب السائل المنعش والبارد بجرعات كبيرة. بعد أن شرب على هذا النحو نصف القنينة أقام فاصلاً غير كبير مستمتعاً بمذاق البيرة وتأثيرها الشافي.

بدأت الحياة تعود تدريجاً إلى جسد «فوفا» فازدهر وابتهج، وحل الهدوء والراحة في رأسه. هكذا أفضل نوعاً ما! لا بل بدأت أيضاً تعوم في الذاكرة بعض المقاطع من مرح الأمس...

أنهى القنينة وجلس على الكرسي وراح ينظر بأسى إلى المطبخ، الذي بدا مظهره محزناً واحتاج بوضوح إلى تنظيف شامل، كما الشقة كلها على كل حال. مؤسف أن ضيفتي الأمس قد هربتا وما عاد بالإمكان إجبارهما على المساعدة في التنظيف، وعليه الآن أن يفعل كل شيء بنفسه.

«إه، يا للدرك الذي انحدرت إليه أيها الأخ»، ـ فكر بذلك وسار إلى الحمام كي يثوب إلى رشده نهائيّاً بمساعدة المرشة المتعاكسة. هذا الأجراء كان مختبراً بعناية حتى أدق التفاصيل لأنه حدث في حياته مرات كثيرة جداً، وربما كان عددها لا نهائيّاً!..

اكتسبت الشقة بعد ساعتين تقريباً مظهراً مختلفاً تماماً، وباتت الآن تشبه المسكن البشري. احتسى «فوفا» بعد أن أنهى التنظيف قنينة البيرة الثانية باستمتاع وراح يفكر بوضعه.

كان وضعه هذا من حيث المبدأ مقبولاً لأنه عثر على عمل جديد (يدر النقود)، لكن... بقي لديه بعض الديون وقلب محطم. إه، «مارينا»، «مارينا»! ما الذي لم يكفك يا ذات العينين العسليتين من أجل السعادة؟ أردت أميراً في «مرسيدس» بيضاء وقلعة خاصة به؟ حسناً، رغبة جيدة عموماً، مع أنها ليست بريئة تماماً. لستَ أنتَ الأمير الآن! إيه، لست أنت... فليكن الله حكماً عليها! فلتنل سعادتها مع آخر...

تذكر «فوفا» وجه زوجته التي عاش معها قرابة العام وافترقا قبل ثلاثة أشهر، فتنهد وشرع يحضر الفطور لنفسه.

تكلم بصوت مسموع قائلاً: ـ لا بأس، سنجد مخرجاً.

ثم عادت أفكاره إلى «أوليا» التي افترق وإياها على ذاك النحو البشع منذ يومين. نعم، لم تسر الأمور سيراً حسناً نوعاً ما، فقد كانت نظرة هذه الفتاة في تلك اللحظة تعسة وكأن العالم كله انهار من حولها. لكن لماذا فهم هذا الأمر الآن فقط؟ وماذا لو أن الأمر لم يتأخر بعد لإعادة كل شيء إلى الوراء؟ حينذاك سيتنزهان معاً من جديد في الحديقة الليلة وسيشاهدان رقصة جنيات الحكاية اللواتي لم يكن ليصدق وجودهن منذ وقت قريب جداً. عليه فقط أن يتغلب على غطرسته ويذهب بنفسه إلى «أوليا» كي يعتذر منها عن كل شيء.

صاح القابع في داخله: ـ لكنك لم تهنها! عن أي شيء تريد أن تعتذر؟

ـ ما دامت قد بكت فهذا معناه أنني أهنتها بشيء ما... أو أسأت إليها ببساطة وهذا سواء ـ قال «فوفا» ذلك بثقة، وسرعان ما شعر بالراحة في نفسه من هذا الاعتراف.

قال القابع في داخله: ـ كما ترى أيها الشاب، فأنت أدرى.

ـ نعم، أنا أدرى، وسأذهب إليها الآن فوراً وأعتذر. هل فهمت؟

صمت القابع في داخله (يبدو أنه فهم ان الجدال الآن بلا فائدة)، وشرع «فوفا» يتناول فطوره مستعجلاً تنفيذ نيته الجيدة. لقد كان موقناً لسبب من الأسباب أن «أوليا» ستغفر له فشعر بالفرح لهذه الثقة غير المفهومة.

.7.

لم يساوره القلق الغامض إلا حين رأى أمامه وجه عمتها الباكي، والكلمات التي سمعها بعد ذلك صدحت على نحو غير طبيعي ويصعب تصديقه.

ـ «أوليا» في المستشفى... ضربوها ضرباً شديداً و... اغتصبوها.

صاح «فوفا» بوحشية، أو ربما القابع في داخله (هذا ليس مهمّاً جداً على كل حال): ـ متى؟!

أجهشت العمة وراحت تتمتم بشيء ما غير مفهوم وهي تنتحب: ـ اليوم، ليلاً. رفعوها قبيل الصباح قرب الحديقة... لماذا ذهبت إلى هناك ليلاً؟ لماذا؟!

نظر «فوفا» صامتاً إلى المرأة وهي تئن، وحاول أن يتخيل كيف راحت الفتاة الهشة تسير ليلاً عبر الممر المعهود إلى مرج الجنيات كي تشاهد من جديد رقصتهن السحرية... كان عليه أن يكون معها! وكان حينئذ سيدافع عنها، لكنه عوضاً عن ذلك استسلم للمجون القذر مثل الحيوان. لقد عرف جيداً أن التنزه في الحديقة ليلاً خطر لأن بالإمكان هناك مصادفة من لا يقيمون أي اعتبار لا للجنيات ولا للبشر. وهؤلاء قادرون بسهولة على ارتكاب أي شيء أسود ودنيء لأنهم لا يعرفون الشفقة والرحمة. وقد ارتكبوه!..

سألها بصوت خافت شاعراً بالثقل في روحه وبالتعب الشديد: ـ في أي مستشفى هي؟

أجابت العمة: ـ في مستشفى المدينة الأولى، هل ستذهب إليها؟

ـ نعم.

أحس «فوفا» أن عليه على الأقل أن يكون الآن إلى جانب «أوليا» وأن يساند هذه الفتاة الهشة والتي باتت الآن محطمة. بدا مخيفاً حتى التفكير بما يمكن أن يحدث لطبيعتها الرقيقة والحساسة بعد مثل هذا الأذى الروحي.

انطلق إلى حيث توجد الآن تلك التي خانها عملياً. لقد أراد بشدة أن يراها ويقول لها كلمات دافئة ورقيقة قد تعيد لها الحيوية قليلاً وتساندها، وأن يخفف بطريقة من الطرق من حدة وضعها النفسي...

سار «فوفا» إلى المستشفى من غير أن يلحظ أي شيء حوله، فلم ير بوضوح أمامه سوى المرج الليلي والمخلوقات الصغيرة الراقصة، وكذلك ملكة الجنيات الرائعة والفاتنة، وشعر كيف بدأ الأسى الحاد والمضني يلتهم روحه وعقله. ملعون هذا العالم القذر والمشوه الذي ترتكب فيه شتى الأمور المقرفة والذي يحكم فيه بالموت مسبقاً على كل ما هو نير ورائع...

دخل بهدوء إلى الجناح فرأى «أوليا» على الفور، وإن كان وجهها يكاد لا يُعرف من الضربات والشقوق. الكدمات والأورام حول عينيها والخدوش على وجنتيها وخثرات الدم على شفتيها المشوهتين جعلت مظهر الفتاة يبدو بائساً جداً ومثيراً لشفقة لا تطاق في القلب.

اقترب «فوفا» من السرير ببطء وأدرك أن «أوليا» ليست نائمة بل تنظر إليه، لكن هذه النظرة بدت زائغة نوعاً ما وخالية من الحياة. ربما كانت نظرة إنسان انتهى كل شيء عنده حتى الحياة نفسها.

راح يتمعن صامتاً في وجهها المشوه وهو يكاد لا يقوى على حبس الدموع التي تجمعت في عينيه. كانت لديه دائماً قناعة راسخة بأن الرجل الحقيقي لا ينبغي أن يبكي أبداً مهما

كانت حاله سيئة. الدموع هي شأن النساء والضعفاء الذين ليس لديهم قوة الإرادة وصلابة النفس، وإذا كنت رجلاً فلا تبك، ولا تسترسل في النحيب...

تكلمت «أوليا» بصوت خفيض: ـ انظر، ما عدت الآن أشبه على الإطلاق ملكة الجنيات.

جثا أمامها قائلاً: ـ سامحيني على ذلك الحديث، أرجوك...

انصاعت له هذه الكلمات بصعوبة بالغة، فهو لم يتفوه بمثلها أمام أحد قط!

ـ ما عاد هذا مهماً الآن. لقد قتلوني...

ـ كلا، سوف تعيشين. قال الأطباء إن كل شيء على ما يرام.

أغمضت «أوليا» عينيها: ـ إنك لم تفهم. لقد قتلوا روحي، ومن غير الروح يستحيل العيش. ثم لماذا هذا الآن؟

مس يد الفتاة بحذر خوفاً من أن يسبب لها المزيد من الألم: ـ ينبغي عليك أن تعيشي. افهمي هذا. عليك فقط أن تجدي في نفسك القوة...

كررت بصوت يكاد لا يسمع قائلة: ـ لماذا؟ لن أستطيع الآن أن أرى الجنيات الراقصات أبداً.

سألها محتاراً: ـ لماذا؟

أشاحت «أوليا» نظرتها عنه نحو النافذة: ـ هل يعقل أنك لا تفهم؟

مسد «فوفا» رأس الفتاة برقة: ـ الأهم هو أن تعيشي. اتفقنا؟ إنني بحاجة إليك. هل تسمعين؟ أريد أن أشاهد وإياك رقصة الجنيات... دائماً. طوال الحياة.

لم يتعرف إلى صوته الخاص، وأحس بجفاف شديد في فمه: ـ سوف نشاهد هذه الرقصة مرة أخرى، لزاماً. سنشاهدها معاً. عليك فقط أن تجدي في نفسك القوة...

ارتجفت أصابع الفتاة فترك يدها من غير أن يعرف بعد أي رد فعل قد ينجم عن كلماته.

ـ هل بالإمكان العيش بروح ميتة؟ إن هذا لا يطاق.

شعر بالرعب من كلمات «أوليا» الممتلئة بالثقة والشبيهة بالحكم.

ارتجف صوت الفتاة: ـ كفى قذارة. القذارة تملأ كل مكان... وقد باتت تلطخني الآن. أخاف أن ألوث الجنيات، فهن صغيرات وضعيفات...

توسل إليها تقريباً شاعراً باللهيب الشديد في داخله: ـ لا تقولي هذا... لا توجد عليك أي قذارة. افهمي أن قتل الروح وتلويثها مستحيل إذا لم يلوث الإنسان نفسه بتصرفاته الخاصة.

صاحت «أوليا» بيأس: ـ كلا، بات الكثير من القذارة عليَّ الآن! وهذا أمر مفهوم وبسيط! اذهب من هنا قبل أن ألوثك أنت أيضاً... اذهب أيها العم «فوفا»... أتوسل إليك! لا تنظر إليّ! لا لزوم لذلك...

أعولت «أوليا» وغرقت في هستيريا على السرير. هرعت الممرضة على صوت هذا العويل والضجيج إلى الجناح، ودفعته دفعاً إلى وراء الباب، وبعد أن وقف بعض الوقت سار في الدهليز متعباً وشاعراً بالفوضى والفراغ في داخله. غشا الضباب عينيه وملأ الثقل صدره معوقاً عليه التنفس تنفساً طبيعي. اختفت الأفكار من رأسه نهائياً، لأن أيَّةَ فكرة الآن بدت خرقاء وغير مناسبة. الغضب الوحشي واليأس ملآ وعيه وأجبراه على ضم قبضتيه والإطباق على أسنانه.

«يا للحمق والظلم! كم كل هذا غريب تماماً عن الحكاية اللطيفة التي تعيش فيها الجنيات العجيبات. لم الأمور هكذا؟ لماذا؟ كم هذا غبي وخاطئ...»

.8.

رقصت الجنيات مرة أخرى! رحن يدرن فوق المرج مؤديات حركات أكروباتية معقدة في الهواء الليلي في حديقة المدينة، وقد فتنت رقصتهن الرائعة الوعي كما فعلت من قبل، وكما في المرة الأولى حين قادته «أوليا» إلى هنا وأرته هذه المعجزة. بدت هذه الرقصة في إشعاع القمر الفضي مذهلة، وبدت حقاً سحرية. ربما راحت هذه الضئيلات اليوم خصوصاً تتطاير تطايراً جميلاً وغير عادي وكأنها أرادت أن تذهل مشاهدها الوحيد على نحو أشد. لكن هل كن يعرفن ما الذي حدث لمليكتهن؟..

نظر «فوفا» مفتونا إلى رقصة المخلوقات العجيبة شاعراً بأن شيئاً جيداً وطيباً يتدفق إلى روحه. لقد نظر بإعجاب شديد إلى العرض الجوي العالي للراقصات في الهواء وحاول أن يفهم أي معجزة أوجدتهن في هذه الحديقة العادية المنتمية إلى عالم البشر القاسي والمستهتر. هل يعقل أن يكون ثمة مكان للحكاية في هذا العالم الملوث؟ إنه محروم كلياً من شتى المشاعر والميول الرائعة التي يمكن للحكاية بفضلها أن تتحول إلى حقيقة، فكيف استطاعت هذه المخلوقات أن تصل إلى هنا من الحكاية؟ ومن أين عموماً ظهرت هنا؟...

راقب «فوفا» رقصة الجنيات السحرية وشعر بالدموع المريرة تنهمر على وجنتيه، ولم يخجل لسبب ما من هذه الدموع التي استثارها فيض شتى المشاعر الممكنة التي ساطت بالمعنى الحر في روحه المتألمة. لقد بكى...

تشرين الثاني ـ كانون الأول 2002

مدينة بيلغورود.

□□

القصة..

تعليمة ..

محمد قشمر

قال أخي:

ـ علينا جميعاً أن نواكب التّطور الحضاريّ، بمختلف أشكاله وشتّى فروعه، وحتّى نهايات رؤوس أغصانه.. واستدرك:

ـ طبعاً ضمن الاستطاعة، فلا يكلّف الله نفساً إلا وسعها.

سألته، وكان حديثنا يندرج حينها عن أجهزة الجوال أو المحمول كما يسميه البعض:

ـ على ماذا تنغّم..؟ هل تريد أن تقتني جوّالاً..؟

أجاب بإصرار:

ـ نعم.. ولِمَ لا..؟ فالقصص الّتي دارت وتدور وتدل على أهمية كثيرةٌ وبالخاصّة عند الطّوارئ !!

وبعد أن أدلى كلٌّ من الحاضرين بدلوه واستحسنوا الفكرة.. انصرفت مع أخي إلى محلٍّ لجارنا قريب، فاشترى كلٌّ منّا جوّالاً.. ومن ثمّ شحنّاهما وعدنا نفيض بهجةً وسروراً.

كنّا قد نشّطنا فيما بيننا مبدأ التّعليمة ـ إذا ما صح التّعبير ـ وذلك بهدف التّوفير بالكلام الّذي قد يذهب هباءً، لأمرٍ قد يكون مفهوماً بمجرّد تنبيه الآخر بتعليمةٍ قصيرةٍ أو طويلةٍ، حسب ترتيبٍ أو اتفاقٍ سابقٍ، أو استنباطاتٍ واستنتاجاتٍ من سياق مقدّمات مُعتبرة. فمثلاً.. إذا علّمت لأخي صباحاً، كان يأتي من بيته القريب، ويشرب معنا الشّاي أو يتناول طعام الإفطار، وأحياناً كان يعلّم لي، فأذهب إليه وإذا بجبلة من الطّين جاهزةً للقلب والصّبّ. في ذلك القرب..

خرجت مع زوجتي والأولاد إلى البحر، وجاءت هذه الرّحلة هكذا من دون إعدادٍ مسبق. فقد اتّصل بنا أهل زوجتي وأخبرونا بترتيبهم السّريع.. الكافي والوافي للرّحلة؛ حيث توفّر ((شاليه)) بلا أجرٍ عائدٌ للنّقابة الّتي يعمل فيها أخو زوجتي، ولست أُبالغُ إن قلت إنّنا بما يشبه لمح البصر؛ انخطفنا منضمّين إلى رِكاب الرّحلة من غير أن تستدعي الحاجة إلى أن نأخذ معنا

إلا نفقات السّفر، وبعض الملابس وأشياء أخرى بسيطة.. وانطلقنا.. طبعاً من دون أن نجد وقتاً في ثنايا عُجالتنا لإعلام أحد بذلك بما فيهم أهلي..

في الطّريق علّم لي أخي، وفهمت من تعليمته إنّه يسأل:

ـ أين أنتم؟

أجبته بتعليمة:

ـ نحن في الطّريق إلى البحر.

وعندما وصلنا علّمت تعليمةً قصيرةً، بمعنى إنّنا قد وصلنا بالسّلامة.

وبعد قليل فقط اتصل بي أخي، وكانت تعليمةً طويلةً، ولم أُرد أن اخسره.. فلم افتح الخطّ، طبعاً.. ولم ذلك..؟ وقد فهمت ـ أنا اللبيب الّذي بالإشارة يفهم ـ من ذلك أنّه يقول:

ـ أيه... أيه... هكذا إذن، أناسٌ في برودة البحر، وأناسٌ على حرّ الحجر.

وفي المساء بعد أن تعشّينا وتمشّينا، أردت أن أُغازله بكلمتين، فما إن حملت الجوّال بيدي حتّى أرعبتني رنّته المفاجئة، وخطر لي أنّه تقصّد إرعابي، فجعلته يرنُّ طويلاً.. طويلاً.. ولم أردّ عليه جزاءً وفاقاً.. وقد استنتجت بفهمي الثّاقب إضافةً إلى حاسّتي السّادسة إنّه يقول:

ـ أرأيت.. لقد استطعت كشفك على الرّغم من بُعد المسافة.

وأمّا عدم إجابتي فكانت تعني:

ـ نعم ضبطتني.. لكنّني سأخجلك.

وأغلقت الخطّ... بحيث استغني عن مشاكسات أخي وأمثاله، ولم أفطن إلى فتح الخطّ إلا في عودتنا مساء اليوم التّالي.

وفي الطّريق.. اتصلت به، وبقي الجوّال يرنُّ ويرنُّ حتّى فصل، و لم يفتح خطّاً..!! وكنت أريد أن أخبره: إننا في طريق عودتنا، وإذا ما أرادوا شيئاً لأشتريه لهم فسأفعل.

ولمّا لم يفتح الخطّ فهمت أنّه لا يريد شيئاً.. فخاطبته وأنا أضع الجوّال في جيبي:

ـ أنتم وما تريدون... هذا شأنكم... أحببنا الخدمة.

وصلنا مساءً..

كانت خيمةٌ كبيرةٌ تمتدّ في الحارة قبالة منزلنا، من تلك الخيم الّتي تنصب عادةً في مناسبات الأفراح أو الأتراح، قلت لزوجتي:

ـ عجباً..!! ماذا حدث في الحارة؟ لم يخبرنا أحدٌ بشيء..!!

تلقفني أحد الّذين خرجوا من الخيمة، وفتح يديه وهو يحتضنني قائلاً:

ـ الحمد لله على سلامتكم أنتم.. هكذا حال الدّنيا.

ظننت أنّه يستقبلنا، لكنّه بدا متأثّراً إلى درجة أنّني عرفت أنّ الحادثة هي وفاة، وأنّ الرّجل أحبّ أن يعزيني بهذه الوفاة الّتي حصلت في حارتي.. وعلى كلٍّ شكرته، ودعوت له.

ولمّا مررنا بجانب منزل أهلي، كان الباب مفتوحاً على مصراعيه.. استغربت..!! قلت أكيد أنّ أهلي فتحوا الباب لمساعدة الجيران الّذين قد لا يملكون سعة في منزلهم.

فوجئت بأخي وهو يجرّني من يدي، ويقول بعصبيّةٍ مكظومةٍ:

ـ أين أنت..؟ قلبنا الدّنيا عليك !!.

نظراتٌ قاسيةٌ من العتب الحزين؛ كانت تطفح ملء عينيه وتصبُّ في حنايا فؤادي، وهو يسحبني من يدي إلى الغرفة، من دون أن يفسح لي مجالاً لأقل كلمةً واحدةً.

عندما خلونا باشرته غاضباً:

ـ ألم أُخبرك أنّني مسافرٌ إلى البحر؟

ـ أنت أخبرتني؟ متى كان ذلك؟

ـ البارحة صباحاً.. عندما علّمت لي لتسألني أين أنتم؟!

ـ أنا قلت لك أين أنتم؟ لقد أردت أن أقول إنّ والدك حالته الصّحيّة تدهورت فلم تُجب..!!

ـ وأنا أخبرتك بالتّعليمة أنّنا في طريقنا إلى البحر...

ـ ومن يدريني أن تعليمتك تعني هذا..؟!! ثم لماذا لم تُجب عندما اتّصلت بك لأقول إنّ أباك في المستشفى وإنّه في غيبوبة؟

ـ ظننت أنّك تحسدنا على رحلتنا، وقد خمّنت حينها أنّك تقول: أيه.. أناسٌ على البحر، وأناسٌ على الحجر، ومن ثمّ أنا بطبيعة الحال لم أشأ أن أخسرك شيئاً بفتحي الخطّ.. وقد اتكلت على فطنتي بحلّ شيفرة تعليمتك..!!

وكنت أريد أن أسأله عن حالة أبي، فقاطعني قائلاً:

ـ وبالليل عندما اتصلت بك حتّى فصل الرّنين.. لماذا لم تُجب؟ ومن بعدها لماذا أغلقت الاستقبال؟

ـ كنت أُريد الاتصال بك، لكنّك اتصلت في تلك اللحظة الّتي أخرجتُ الجوّال من جيبي، فأرعبتني رنّته الفجائيّة، ولاكتشافكَ أمري أحببتُ أن أُمازحك وأُخجلك فلا أُجيب، وأغلقت الجوّال متوقّعاً إزعاجاً منك ردّاً على إخجالك.

ـ عندها كنت أريد أن أخبرك...

فقاطعته متذكّراً ذلك الاتصال الّذي لم يردّ عليه:

ـ وأنت عندما اتصلت بك، وعلى فرض أنّني كنت أودّ سؤالك عمّا تريدون شراءه، لماذا لم تفتح الخطّ؟؟

أجاب بحسرةٍ نافثاً مرارتها :

ـ لأنني كنت عندها منهمكاً جداً.

ـ منهمكٌ بماذا؟

ـ منهمكٌ بالدّفن.

سألته مُرتاعاً :

ـ دفنُ من؟

قال بأسفٍ:

ـ دفن الّذي تُوفيِّ.

غمرتني حالةٌ من الاختلال وعدم التّوازن فقلت بريقٍ جافٍّ:

ـ ومن هو؟ لم تخبرني..!!

نظر إليّ بحزنٍ، وهو يكاد يفقد صبره وقال بغصّةٍ مخنوقةٍ:

ـ ألم تفهم حتّى الآن أنّ الّذي تُوفيِّ إنّما هو والدك...

عندها سقطتُ على الأرض مغشيّاً عليّ، ولم أعُد أعي شيئاً.

□□

القصة..

تافه..

□ معن العمر

يقف أمام المرآة... يخيل إليه أن انعكاس صورته عليها يتحرك بغير حركته.. يتجمد كتمثال.. يدقق النظر.. تأخذه المفاجأة:

- نعم أنا أتحرك... أنا آخر غيرك... أنا لست أنت..

تتجمد الكلمات في حلقه، يتم انعكاسه في المرآة حديثه:

- لم أنت مندهش هكذا؟ إلى متى كنت تظن أنني سأبقى مرتبطاً بك في ظل انزلاقك نحو قاع من التفاهة لا عمق له؟

- احترم نفسك... أنا لست تافهاً...!

- بل تافه... هل تريد أن أثبت لك ذلك... أنت الآن بماذا تفكر حقيقة؟... بمعنى ما هو الأمر الذي يشغل تفكيرك؟

- بصدق، تبديل أسطوانة الغاز.

- في الأيام الثلاثة السابقة ما هو الموضوع الذي اعتلى مسرح دماغك..؟

- تعبئة خزان الماء.

- أثناء إعطائك المحاضرة للطلاب.. بماذا تفكر...؟

- أفكر هل سيكتمل شحن البطارية والموبايلات مع انتهاء المحاضرة أم لا....؟

- أثناء جلستك مع أصدقائك المهندسين في لقائكم الأسبوعي ما هو المشروع العلمي الذي تشاورتم عليه.

- كيف سنحول المولدات التي نستخدمها في المنزل من البنزين إلى الغاز بناء على أجهزة التحويل الذي كانت تستخدم في السيارات قبل الأزمة...!

- يعني موضوع عظيم آخر..

ـ لكنك تتناسى أنني خلال الفترة المنصرمة قرأت كل ما كاتبه غابريال غارسيا ماركيز.. وميلان كونديرا... وجورج أورويل.. وعلاء الأسواني.. وإبراهيم عيسى.. وستيفن كوفي... وأنتوني روبنز.... وشون ستيفنسون... و...

ـ إيييه... يكفي... كمثل الحمار يحمل أسفاراً...

ـ ألا تخجل من المقارنة ذاك حملها على ظهره... وأنا أحملها في عقلي وقلبي.

ـ مضيعة للوقت.. ألا تريد أن ترى أين وصلت.

ـ ما زلت حياً.. وحافظت على أسرتي وسط هذا الضياع المتلاطم كبحر الظلمات.

ـ أنت يامن تتحدث... هل تجرؤ على خلع معطفك الماااااركة... الذي لم تغيره منذ ثلاث سنوات...

ـ .....

ـ أجبني....، طبعاً لا تجرؤ....، تعلم لماذا...؟

ـ .....

ـ طبعاً تعلم... لكي لا تظهر بطانته المهترئة كحياتك...

كزيت في مقلاة تحترق تبخرت دمعة من عينه وأجاب.

ـ لكنني استطعت أن أشتري ثياباً جديدة لأطفالي.. استطعت أن أشعرهم حتى الآن أن الحياة جميلة. علمتهم الشعر والرسم.. هم يملؤون جدران الحديقة بلوحاتهم المفرحة... ويتبارون في إلقاء الشعر كل مساء... وهم لا يزالون يحبون الآخرين...

ـ .....

ـ أبي... أبي... استيقظ ألن نذهب لشراء الألوان لنكمل اللوحة على الجدار الخلفي.... لقد تأخرنا بسبب قيلولتك...

□□

حوار العدد..

مع الأستاذ غسان كلاس

◻ أجرى الحوار: سلام مراد

- تناغم الثلاثية البيت المجتمع المدرسة
- كان الشعر هو الغذاء الروحي
- علينا أن نحصن أنفسنا
- كنا وما زلنا وسنبقى من يصدر المحبة والخير للعالم

الأستاذ غسان كلاس كاتب وباحث وإعلامي سوري، نشأ في دمشق، شرب من مائها، وشم عطر ياسمينها ونهل من ثقافتها وتربيتها وفكرها. عايش شخصياتها الوطنية والثقافية يوسف العظمة، فخري البارودي، شفيق جبري والزركلي، والبزم، ومردم بك، ونزار قباني، ومحي الدين بن العربي، أحب بيئته، حيث ولد في حي الصالحية، الذي يحمل عبق التاريخ وأصالته، ففيه الجوامع والمساجد والمدارس، وفيه شارع المدارس الذي يمتد من ركن الدين إلى المهاجرين، تتوزع فيه قبور ومقامات الصالحين، استهوته هذه البيئة فكان الابن البار لها، أحب الثقافة والعلم، أحب تراث الآباء والأجداد، لذلك تعلّق بدمشق وتاريخ سورية، وأسماء كتبه تدل على عشقه ومحبته (دمشق قراءات وإضاءات)، و(هوامش على مفكرة عاشق دمشقي) و(شعر الجلاء – مختارات)، و(كمال فوزي الشرابي شاعراً وباحثاً ومترجماً)..

تسنم مهام ثقافية زادته حباً والتصاقاً بالثقافة والعلم، ولأهمية وسعة الثقافة المرئية كان عمله في التلفزيون، من خلال برامج لها طابع علمي وثقافي ومعرفي منها (مرايا المجتمع) و(مجمع ومجمعيون) و(سيرهم بأقلامهم).. وللوقوف على مسيرته الثقافية

والإنسانية كان لنا معه اللقاء والحوار الآتي:

□ بدايات الأستاذ غسان كلاس، أين درست، وذكرياتك من أيام الشباب والقراءات الأولى؟!

□□ في دمشق ولدت، وفي مدارسها وجامعتها درست، وتخرجت مجازاً في اللغة العربية وآدابها... كان التعليم، ما قبل الجامعي والجامعي، مختلفاً في مناهجه وأساليبه في خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن الماضي عما هو الآن، فقد كان – علاوة على اقترانه بالتربية – متناغماً في ثلاثيته النموذجية بين البيت والمجتمع والمدرسة أو الجامعة بحيث يشكّل منظومة متكاملة تسهم إسهاماً فاعلاً في تكوين التلميذ والطالب وتساعده في تملّك ناصية الكلمة، ومن بعد الاختصاص... فقد كان لمكتبة المدرسة دورها في تكوين التلميذ وتوجيه اهتماماته إن في تحضير الوظائف والواجبات أو في توليد مهارة القراءة والمطالعة والمتابعة لديه فكانت الكتب التي نستعيرها من مكتبة المدرسة معيناً ومرجعاً ضرورياً لإنجاز الوظيفة، ووسيلة داعمة في ممارسة دور المدرّس في الإلقاء والشرح، ولا يخفى أهمية ذلك في زرع بذور الثقة في نفوس التلاميذ...

كنا، قبل حلول العطلة الانتصافية أو الصيفية، ننتقي – بتوجيه المدرسين – من مكتبة المدرسة ما تفيدنا مطالعته في تطوير ملكة القراءة ومهارة التحليل، إضافة لملء أوقات الفراغ... وبالطبع لا يعني ذلك الانصراف إلى ذلك بالمطلق والعزوف عن الهوايات والتسليات المختلفة التي تبني الأجسام والعقول...

في المراحل الدراسية الثلاث التي سبقت دخول الجامعة كنت قد قرأت معظم مؤلفات جبران خليل جبران ومصطفى لطفي المنفلوطي وغيرهما، وسلاسل ودوريات تخص الأطفال واليافعين سواء التي تسرد سير الأعلام أو وقائع التاريخ وحكاياته... وقد كان ذلك بتحفيز المدرسين ووالدتي (الأمية) التي كانت تقدّر العلم والمعرفة وتتصور مآلهما والتي كانت تمارس دور الأب، الذي ارتحل مبكراً، أيضاً...

□ من هم الكتّاب السوريون والعرب الذين أثّروا بك وكانوا لك محرضين على القراءة والكتابة؟!

□□إضافة للإبداعات الروائية والقصصية والمسرحية التي كانت تأخذ مساحة من مطالعاتي، خاصة في الليل كنتاجات كوليت خوري، وحنا مينة، وممدوح عدوان، وسعد الله ونوس، وسعيد حورانية.. وسواهم، والتي كنت أترصد وأتابع تحويلها إلى أعمال درامية، على الشاشة الصغيرة أو خشبة المسرح الذي كنت من مدمني ارتياده، خاصة من المرحلة الذهبية للمسرح القومي وإنجازاته الثرة واللافتة.... كانت تستهويني الدراسات الأدبية والنقدية فقد قرأت باهتمام وشغف بالغين: شوقي ضيف، طه حسين، عباس العقاد، عز الدين اسماعيل.. وغيرهم.. وكانت تجتذبني الكتب التي تتناول

الأعلام وحيواتهم وتجاربهم كالزركلي في أعلامه، والعطري في عبقرياته، وعيسى فتوح في كتبه التي تناولت في معظمها أعلام النساء...

أما الشعر فكان ذلك الغذاء الروحي الذي يلهمني ويجعلني أحلّق في عوالم الجمال والوطنية بدءاً من مجموعات نزار قباني التي كنت أتابعها وأتلقفها فور صدورها، وليس انتهاء بدواوين شعراء الشام الزركلي، ومردم بك، والبزم، وشفيق جبري، الذي كان يعلمني ويسحرني بنقده وتحليله للقصيدة وكتاباته..

شعراء فلسطين محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زيّاد وخالد أبو خالد، إضافة لحسن البحيري وعبد الكريم الكرمي... كانت أشعارهم، إضافة لمفدّى زكريا، شاعر الجزائر تسربلني بحالة من النشوة والحماس.. وقد كان لي الشرف أن التقيت بمعظمهم فتماهيت في عوالمهم شخوصاً وأفكاراً...

▫ علاقتك بالصالحية، وبدمشق القديمة عموماً، أنت والشام كيف تنظر اليها وكيف تريدها ان تكون؟

▫▫ في الصالحية ولدت، وفي أحضان معالمها رتعت ولعبت وتخيلت، وعلى ترانيم آذانات وتسابيح مآذن جوامعها ومساجدها وعيت فتسرّب حب الأصالة والتاريخ إلى وجداني وكياني فقرأت عنها معظم ماصنّف وكتب، والصالحية جزء من دمشق الخالدة مهوى القلوب والأفئدة، من نبعهما الثر اغترفت وتعلمت ثم كتبت، من (الدارس في تاريخ المدارس)، ومن (القلائد الجوهرية في تاريخ الصالحية)، استلهمت، وفيما بعد ألّفت وحاضرت ونشرت...

سورية مهد الحضارة، ودمشق أقدم عاصمة مأهولة في التاريخ، وستبقى عنوان الحضارة ورمز الازدهار فعلينا الحرص عليها والذود عن حماها بالأرواح والمهج، فهي الهوية والوطن والانتماء...

▫أرخّت لميسلون وليوسف العظمة، ماذا أردت أن تقول للقارئ والكاتب السوري والعربي؟

▫▫ منذ طفولتي الأولى استوقفني موقف يوسف العظمة وشجاعته دفاعاً عن الوطن والحرية والكرامة، واستوطنت ذاكرتي تلك الزيارات التي كان يصطحبنا الوالد، رحمه الله، لضريح يوسف العظمة في ميسلون، والتي ألهمتني في أحد الدروس شرحاً مختلفاً ولافتاً لأبيات شوقي، التي كانت مقررة علينا:

سأذكر ما حييت جدار قبرٍ
بظاهر جلق ركب الرمالا
مقيم ما أقامت ميسلون
يذكر مصرع الأسد الشبالا

فقلت في نفسي، فيما بعد، لا ريب أن هذه البطولة العزيزة والنادرة قد حظيت بتقدير واهتمام الشعراء! فكانت ولادة فكرة كتابي (صفحات من أدب ميسلون – الشعر)، الذي تناولت فيه شعر ميسلون على ألسنة الشعراء في سورية، وفي الوطن

العربي، والمهاجر... والذي كان، بشهادات النقاد، أول دراسة تجمع شعر ميسلون وشهيدها الخالد في كتاب واحد، وقد شرفني د.إحسان هندي، الذي له كتاب عن (معركة ميسلون) بتقديمه..

▫ مسيرة حياتك في حقل الثقافة طويلة، ما هي المفاصل والمحطات التي استوقفتك؟

▫▫ لا تدخل المهام التي أسندت إليّ قبل إدارة ثقافة دمشق، في صلب العمل الثقافي أو الإدارة الثقافية بمعناها المصطلحي، فقد كانت أعمالاً تلامس العمل الثقافي والإعلامي بشكل غير مباشر... ولكن مع تسنمي عملي مديراً لثقافة دمشق فقد وجدت من الأهمية بمكان وضع مرتكزات وقواعد لذلك فنحن أمام مسؤولية جسيمة تخص المنتج والمتلقي فكان هدفي أن نسعى ونستضيف الكبار من المثقفين المبدعين، الذين يقدمون نتاجات ينتظرها مرتادو المراكز الثقافية، وبالطبع علينا أن نعلن ونخبر بالوسائل كافة عن هذه الفعالية أو ذاك النشاط الذي يشجع المتلقي لمغادرة منزله والشخوص إلى المراكز الثقافية لينهل – وهو سينهل – من معين الأنشطة التي يفترض أن تكون متميزة وجاذبة..

يضاف إلى ذلك، عندما كلفت بإدارة المركز الثقافي العربي السوري في طهران، قمت بوضع الخطة المدروسة والمحكمة في تبادل الثقافات بين البلدين، سورية وإيران، والسعي لبناء جسور المعرفة والثقافة بين أعلام كلا البلدين... ولسنا بصدد تعداد الأنشطة والفعاليات التي جسّدت ذلك...

▫ كيف استطعت أن توفّق بين الكتابة والعمل في مجال الاعلام؟

▫▫ تنظيم الوقت، وتحديد الأولويات، أساس في التخطيط لعمل ما وإنجازه فمنذ العام 1974 وأنا أكتب وأنشر في الصحافة السورية في الأدب، والنقد، والأعلام، والتراث... وسواها.. وكان من الطبيعي أن أكتب افتتاحية العدد الأسبوعي من مجلة (فنون) التي كنت أرأس تحريرها.... وفي الوقت عينه أخصص أوقاتاً للبحث والتأليف في الموضوعات التي تدخل في اهتمامي، فقد صدر لي (دمشق قراءات وإضاءات) و(هوامش على مفكرة عاشق دمشقي) و(شعر الجلاء – مختارات)، و(كمال فوزي الشرابي: شاعراً وباحثاً ومترجماً)...

وعلى التوازي أعددت فيلمين تلفزيونيين: ميسلون العين والمخرز، الجلاء يوم هو الدنيا، ولكن عندما أسندت إليّ برامج تلفزية دورية كـ : مرايا المجتمع، سيرهم بأقلامهم، مجمع ومجمعيون، ضاق الوقت وتقلصت نتاجاتي في مجال الصحافة المقروءة، ولا أقول إنها انعدمت... وأنا أعوّل على هذه البرامج لأنها تحقق ما أهدف إليه، وبصورة بصرية حوارية، وتوثق للفكر والثقافة وأعلامهما...

▫ حبذا لو تتحدث للقارئ عن مشروعك الاعلامي؟

▫▫ أشرت قبلاً إلى المشروع الإعلامي الذي أعمل عليه من خلال البرامج التلفزية التي أعدها، وأقدم بعضها، ولعله من المفيد

الإشارة إلى عدد كبير من الجمعيات الأهلية ونشاطاتها التي عرفت من خلال (مرايا المجتمع) وإلى عدد كبير من الأعلام المجمعيين الذين تعرّف عليهم متابعو (مجمع ومجمعيون) أو الشخصيات الإبداعية الذين رووا تجاربهم وعرّفوا بنتاجاتهم من خلال (سيرهم بأقلامهم) وحالياً التعريف – مفصلاً – بهيئة الموسوعة العربية وإنجازاتها للموسوعات العامة والتخصصية....

▫ ماذا يعني لك محيي الدين بن عربي ونزار قباني والبارودي، أين نحن من سير وحياة الشخصيات الثقافية والسياسية في سوريا؟!

▫▫ لا يختلف اثنان أن الاسماء التي ذكرت يجمعها الفكر التنويري، ولا ريب أن الشيخ محي الدين بن عربي، الذي نشأت في رحابه، يمثّل الانفتاح والانعتاق مفكراً وشاعراً حيث يقول:

لقد صار قلبي قابلاً كلّ صورةٍ
فمرعى لغزلانٍ .وديرٌ لرهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ .وكعبةُ طائفٍ
وألواحُ توراةٍ .و مصحفُ قرآنِ
أدين بدينِ الحبِ..
أنى توجّهَت ركائبُهُ
فالحبُ ديني .. و إيماني

***

مُحيّ الدين بن عربي

... ونزار قباني، رائد المدرسة الشعرية الحديثة، التي من سماتها الجرأة والوضوح والتحريض حيث يقول:

أحاولُ رسْمَ بلادٍ...
لها برلمانٌ من الياسَمينْ
وشعبٌ رقيق من الياسَمينْ
تنامُ حمائمُها فوق رأسي
وتبكي مآذنُها في عيوني
أحاول رسم بلادٍ تكون صديقةَ شِعْري
ولا تتدخلُ بيني وبين ظُنوني
ولا يتجولُ فيها العساكرُ فوق جبيني
أحاولُ رسْمَ بلادٍ...
تُكافئني إن كتبتُ قصيدةَ شِعْرٍ
وتصفَحُ عني ، إذا فاض نهرُ جنوني

... وفخري البارودي الشخصية الوطنية الموهوبة التي تكرّس الظرف والكرامة ونكران الذات في آن..

وغير هؤلاء كثيرون في تاريخنا يشكّلون منارات يهتدى بها ويستلهم من مواقفها وصمودها... ويقع على الكتّاب والمفكرين والنقّاد مسؤولية التعريف بهم واستنهاض الهمم من خلالهم...

▫ ما هي المفردات والإمكانيات المطلوبة من الإعلامي؟!

▫▫ من نافلة الكلام، أن العمل في مجالي الثقافة والإعلام له سماته وخصائصه ومستلزماته، وهما – أي الثقافة والإعلام – يحتاجان إلى موهوبين ومتمكنين ومتذوقين، ولا يحتاجان إلى موظفين كما في الأعمال المهنية الأخرى كالصناعة والزراعة والاقتصاد وسواها...

من المؤسف أن يسند لشخص إدارة مؤسسة ثقافية أو إعلامية لا يمتلك مخزوناً معرفياً، أو لا يكون إيمانه وممارسته أن الغذاء الروحي والفكري مواز لغذاء الجسد، بل يفضله...

◻ نحن والآخر، والعلاقة بيننا، كيف تنظر إليها؟!

◻◻ يقول المثل الشعبي (ضع إصبعك في عينك، مثل ما بتوجعك، توجع غيرك).. ونحن في سورية، بحمد الله، نمتلك ثقافة احترام وتقدير الآخرين على اختلاف مذاهبهم ومشاربهم وأديانهم ومعتقداتهم وأعراقهم، يفترشون جميعهم تراب الوطن، ويلتحفون سماءه، يتغنون بأمجاده، ويفاخرون ببطولاته وإنجازاته، ويقفون صفاً في الدفاع عنه والذود عن حياضه إنهم يشكّلون لوحة مختلف ألوانها ولكنها تبقى متعة للناظرين بجمالها وبهائها مهما حاول البعض النيل منها أو تمزيق وحدتها...

◻ منظمات المجتمع الأهلي، وأنت عضو في أكثر من جمعية، دورها في مجتمعنا؟!..

◻◻ يلعب المجتمع الأهلي، من خلال جمعياته ومنظماته ومؤسساته، دوراً بارزاً في تكامل الحياة وسيرورتها اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وسياسياً، والجمعيات، على اختلاف مسمياتها ونشاطاتها، تهدف إلى غاية واحدة المشاركة في البناء والتنمية، ولا يمكن الاعتماد فقط على جهود القطاعين العام والخاص، ولابدّ من ثالثة الأثافي المجتمع الأهلي...

وغني عن القول، إن هذا الدور قد ظهر جليّاً في معالجة الأزمة التي تعصف ببلدنا الحبيب، ونشهد، جميعاً، كيف تضافرت، وتتضافر الجهود، للنهوض بهذا البلد وإقالته من عثرته...

◻ رسالتك للقارئ السوري والعربي..؟!

◻◻ مسؤولية كبرى تقع على عاتق المواطنين كافة، والمثقفين على وجه الخصوص، لأن ما تواجهه أمتنا، وبلدنا، حرب ثقافية بكل ما تحمل الكلمة من معنى... حرب هدفها النيل من انتمائنا، وتشويه هويتنا التي كانت، وستبقى، علامة فارقة في تميزنا وقوتنا...

علينا ألاّ ندخر وسيلة لتحصين أنفسنا وأجيالنا من الذين يتربصون بنا، وبحضارتنا، وتاريخنا... كنا ومازلنا وسنبقى من يصدّر الخير والمحبة للعالم أجمع...

◻◻

رأي..

القصة القصيرة جداً وتجليات قوس قزح

◻ محمود علي السعيد

تتجلى ألوان قوس قزح الإبداعية في حدقة عين القصة القصيرة جداً (very short story) بمختلف طعومها وتراتب أنساقها، بنسب ومقاسات، أشكال وحجوم، أنماط وصيغ وأطر، تتفاوت ما بين جنس وآخر، تلعب فيها الزمرة الدموية الكتابية وفاعلية جينات النص الوراثية وحيوية النسغ ونضارة صيرورته القيمة المعيارية والدور المجلّي في التقريب والتبعيد، العلو والهبوط، القبول والعزوف، الانصهار والملامسة، التعميق والتسطيح، نفردها في هذا الحيز التنظيري ـ دون إقصاء لأية جوهرة في صندوقها الجمالي ـ بإضاءة خاطفة واجتزاء لافت.

1 ـ منصة القص

تتصدر قرابة القصة القصيرة جداً لصنوف سرديات القص وسلالتها الأسرية الدرجة الأرقى في سلم العطاءات الشاهق بأشكاله اللؤلؤية المنضدة في واجهة قماشة المعمار الإبداعي الرخامية، وأنظومة جماله، فالحكائية بكل تلاوينها وتشعبات طرقها مرتكز جوهري وميزان ثابت ومعقد لا تخطئه العين المعافاة أرياً أن أقول: الكليلة لكل مسرود لفظي تشاد طوابقه بلبنات الروي ابتداء بالحكاية (fibula) وانتهاء بالقصة القصيرة جداً في راهنية الطرح وليس في سرمديته، تعريجاً على بضاعته الرائجة في سوق الكتابة العصري (بالمفهوم الإيجابي لمصطلحي السوق والبضاعة) بصنفيه القصير والطويل (القصة القصيرة والرواية) إضافة إلى حضور أضلاع مربع السرد القصصي (الحدث ـ الشخوص ـ الزمان ـ المكان) في نسيج كينونة كلا النمطين القصة القصيرة جداً من طرف ولفيف السرديات المومأ إليها من طرف آخر، مع الافتراق في توصيف حال كل

ضلع، وصولاً إلى الإحاطة الضافية بكنه كل منهما بشروطه الواردة في السياق ومدى طاقته وذلك بعلو توتر نبض الحدث تصاعداً أو خوفته تنازلاً، اشتعال أفعال الشخوص أو كمونها، استطالة أذرع الزمان تمدداً إلى دهور أو ضمورها تقلصاً إلى برهات، وساعة فضاء المكان (القرية الكونية ـ الأمداء الفضائية ـ رقعة اليابسة ـ بساط الأفق) أو تضيقه (تويجة قرنفلة ـ قلامة غصن ـ قطرة مطر ـ قصاصة ورق)، عبر قناة مسطرة الذوق النقدي بثقله النوعي المتسلح بمتوالية إدمان رياضة القراءة باستنطاق النص واستخراج مكامنه ومدخراته بشقيها العددية والهندسية واستطاعتهما، تعضدها لسعة جمرات موقد التجربة المتأججة في جدلية الحضور والغياب، الوجود والعدم، السكون والحركة، المادة والفراغ مع إلقاء نصف نظرة ثاقبة على فن الخطابة الذي يقوم بمنطقه التجريدي على ظاهرة التصويت شفاهاً وسليل أرومته النثرية (ق ق ج) الذي يقوم بمنطقه التجسيدي (الكلمات) على ظاهرة التصويت تحبيراً، متخطين عن سابق عمد وقصد عتبة فن كتابة الخاطرة والمقالة وأخواتهما لتماهيهما مع جنس القصة القصيرة جداً بمسلك السرد تسميةً فقط.

2ـ منصة الشعر

تشعبت وشائج الصلة والمناقات بين قصيدتي النثر والومضة والقصة القصيرة جداً على عدة محاور تعتلي المقدمة ـ الأكثر مضاءً ورفعةً ـ منها ثلاثة فقط لها من دلالة الثوب والمحتوى، الشكل والمضمون، الداخل والخارج، محورية المرمى وهدفية الثقل والضغط نوجزها بعجالة واقتضاب.

أ ـ الشعرية (Poetics):

من أبجديات المنطق النقدي الإقرار القطعي بضرورة توفر الجرعة الشعرية بمرتكزها الإبلاغي الفاره في فرعي الإبداع المدرجين أعلاه القصة القصيرة جداً من هنا وصنوف مسرودات القص من هناك وذلك بتوجيه الراكبة القلمية إلى مربض (الانزياح) displacement بمفهوم المصطلح الغربي و(العدول) بمفهوم المصطلح الشرقي عبر إطلالة المجاز (metaphor) بشطريه البديع والبيان المتجسد بأرصدة الأول (التورية ـ الطباق ـ الجناس ـ المقابلة) وأرصدة الثاني (التشبيه ـ الاستعارة ـ الكناية) من خلال استبصار ثاقب ومخيلة افتراعية وثابة وتشوّف اختراقي سباق.

ب ـ عدم فراعة القامة:

تتمظهر عدم فراعة القامة ـ تمشياً مع عصر السرعة وطاقم تخلقاته المذهلة ـ بالقصر الملحوظ في المقاس، وضآلة الحجم بعدم الاكتظاظ في المعجم المفرداتي وذلك بالتعويل على الإضمار والاقتصاد والتقنين والارتكان لأصالة الجوهر وصميمية الفحوى وتجذير أوتادهما دون فتح صنبور الكلم على مصراعيه بالاستفاضة اللفظية، وحشو القول وفضلته، وسقط متاع الإطناب، يضاف إليها الانتخاب المفرداتي الحذق والسبك الرائق المنمق الأنيق طراوة ولدانةً ورصانةً بمهارة أسلوبية وأبّهة مظهرية وتوظيف تشكيلي بهي خالب.

ج ـ المفارقة (Irony):

من أهم روافع النموذجين المقارن بينهما (القصة القصيرة جداً وقصيدتي النثر والومضة) المشار إليهما بالولاء ووفرة المجتنى عنصر المفارقة أولاً بشقيه المضموني

والشكلاني، المضموني بالتسديد على دريئة المعنى الظاهري للفعل بينما المقصود المعنى اللاطئ في جوف الباطن، والشكلاني بتصادمات الأضداد (Contrast) المتأتية من فلسفة قيام أعمدة الوجود على الثنائية، برونقها الخارجي ومحمول دلالتها المكتظ بالانبثاق والفجاءة قصدية الإبهار الصاعق والمغنطة المرتجاة والانخطاف المكهرب.

3ـ منصة التشكيل

بالحفر في باطن طبقات المصاهرة بين القصة القصيرة جداً والتشكيل (التصوير) بمسبار الذائقة البصرية (حاسة الرؤية) أو قل: بالعودة إلى عقر دار الفصيلين تكشف نقاط إسناد جامعة تتبلور في النظام اللوني الماثل في هندسة البناء المفرداتي، والنظام المفرداتي الماثل في بناء هندسة اللون، من منطلق المقولة الدوارة على ألسن مناطقة الفن (اللفظة لون ناطق واللون لفظة صامتة) أولاً وبالتقتير اللفظي الضاغط على فيوض الإسراف في القص يقابله الجنوح إلى التجريد في النص التشكيلي وذلك بالإمساك بزمام اللون والخط وتوظيفهما باقتدار جمالياً بمعطى تجريدي مرمز دون الإسهاب برصف العناصر المجسدة بتراكم عددي وتراكب بنائي بطرائق المنهج الواقعي ومدرسته الأقدم العاجّة بالتشخيص التفصيلي ثانياً، إضافة إلى موسيقا التدرجات اللونية (التونات) التي تقابلها موسيقا جرس تلاصق الحروف وتضافرها وبخاصة سلسة المخرج منها في الكلمة، وموسيقا تجاور وتراصف الكلمات الصائتة في الجملة معرجين بتوسيع فتحة الفرجار قليلاً إلى فن النحت والعمارة بمصافحة سريعة لوضع الإصبع على نواة تشابه بين حوارية مفردة النحت والعمارة (الكتلة) بتباين حجومها مع الفراغ وحوارية مفردة القصة القصيرة جداً (الكلمة المكتوبة) مع البياض وإن اختلف مقلع الاثنين وإيلاء تقلبات طقس الحال وفق شحنة اليد المبدعة قسطاً من المقايسة والجدال بين الملاسة والخشونة في الأولى والكثافة والسيولة في الثانية والتصوير الضوئي (المتأرجح بين بين) المتقاطع مع القصة القصيرة جداً باللقطة البؤرية المركزة لقبس من تجليات وجوه موشور الحياة الجمالي، وزاوية الرؤية المفصلية المنتخبة، والمتناظر معها أيضاً بتجميد اللحظة المنظرية الإيجابية المنسلخة من جسد سيرورة عقرب الوقت لتوقع الباصرة والقلب في قفص ديمومة الإنشداه مع إطلالة ضوء شاحبة الطيف على (الفن التطبيقي) نخص التطريز منه نموذجاً، فكما يقوم فن القص على الرسم بالكلمات يقوم فن التطريز على الرسم بالخيوط وإن تأرجح النعت في الفنين بين اللون المنبث في الخيط والنوع المنداح في الكلمة دون أن نغمط الموضوع حقه والتصوير حرارة موقدة وعنفوان مؤداه واللذين كثيراً ما يكونان بكامل أوصافهما واختلاف أدواتهما محط راحلة الائتلاف وقطب توجهه.

4ـ منصة الموسيقا

تآخت الذائقتان البصرية والسمعية في كنف حديقة الفنون الجميلة بقطوف أجناسها والتي اعتمدت قانون الأواني المستطرقة في الإحالات والتداخل دستور تعامل رافضة كل الرفض منطق الاندماج والانصهار الكليين الذي يبهظها تبنيه فاختصت الأولى بالمرئي وتقلبت بين يديه القصة القصيرة جداً والثانية بالمسموع وتقلبت بين يديه الموسيقا مجسدتين خصائص التقارب والتوازي بين

الجنسين، فالأدبية في نص القص السردي من خلال مكوناتها الصوتية الداخلية والخارجية (الكلمة والجملة) والموسيقا من خلال النغمة السابحة في ملكوت السمفونيات بتوزيعها الهرموني أو المقاطع الموسيقية (السكتشات) نقطتا تجاذب وتلاقح ترفدهما خصيصة الرؤيا الحلمية في صليات الموسقة، والاستبصار الحدسي في ترسيخ جماليات النص ونهوض مداميكه تتويجاً لمقولة حق يراد لها الإشهار والشيوع والإذاعة (اللون والكلمة والنغمة أقانيم تتبتل في محراب واحد وتطوف حول كعبة واحدة) فالنغمة كلمة، والكلمة نغمة لأن كلتيهما من مساق أزلي (في البدء كانتا معاً) ومنزع وجداني دلالي، ومقلع صوتي واحد وإن تباينت حال التشيؤ في الصورة والهيولى ومزية الطيران الحر في الأولى والأقل حرية في الثانية من دون أن نبخس فن الغناء بثالوث سطوعه (خامة الصوت ـ مساحة الصوت ـ التلوين الانسيابي في الانتقال بين المقامات) والرقص ـ انصهار الجسد مع الروح ـ (بالتشكيل الجمالي ـ التقانة الفنية ـ تناسبية الإيقاع مع الحركة وزخم مهارتها التعبيرية) حقهما في بضع قبلات شفيفة متبادلة مع جنس القصة القصيرة جداً لأنهما والموسيقا من فصيل فني واحد تمسدهما في بحبوحة التجوال والتموضع ساقية شحيحة بقطرات التماثل بالكاد تبل الريق الذوقي وتقنع ملكة المقارنة اسمها (فن التمثيل).

5ـ منصة الدراما (Drama) (المسرح ـ السينما ـ التلفزة)

تطل الدراما في ثلاثية العطاء **المسرحي والسينمائي والتلفزيوني** من خلال صراع (Conflict) الحيوات وتأزم الحدوث واحتدامها وتسعير جمرات الأفعال والسلوكات في محرق بؤري وتوتر تصاعدي تتراقص في ملعب فقلتها شظايا قنبلة انفجار الصدمة (Trauma) والصعق الشعوري (سلباً أم إيجاباً) مما ينقش بصمة استمرارية الأثر وديمومته على صفحة تضاريس أنا المتلقي النفسية بينما هي في القصة القصيرة جداً أصداء ضوء، وهمسة حنجرة، وظل قامة، وطيف شكل فيها من الكهربة رعشة، ومن المغنطة نبض، ومن القشعريرة خلجة، ومن الجس لمسة، ومن الجنون مس، يشدد أزرهما عبق التصوير المنبجس من أدبية المدونة السردية الناهضة على المجاز في القصة القصيرة جداً وعبق اللوحات المشهدية المتضوعة ألقاً وبوحاً في الدراما حيث يعول في ظاهرة الاستنشاق والشميم على رشاقة وخصوبة حاسة الحدس في الأولى وتوهج وحدة البصيرة في الثانية مع الإمساك بمقود ميسم الأفكار المتواشجة بين الاثنتين في جلّ الأحايين، وإن كان لجملة مربعات رقعة الشطرنج الإبداعية ومستوياتها الجمالية بهدفها التصويبي ومخططها المعلوماتي مرقد دفء وروابط وصال وقاسم اشتراك وطباع غبطة من الصعوبة بمكان أن تتجاوزها راصدة التلقف الآني اللحظي والقادم المستقبلي العادية منها والمدربة حتى ولو اعتورها خيط من الإنهاك، أو مزقة من التخبط، أو شذرة من الضعف والبعثرة والخَوَرْ.

ـ فلسطين ـ

□□

قراءات نقدية..

جماليات المجاوزة

"مراثي الملوحي مثالاً"

□ أ. د. أحمد علي محمّد

1ـ الشعر وسيلة للتغلب على الزمن والمصير، وأداة لمحاربة الزوال والفناء، وما هو ثابت في الوعي الشعري، وهو حقيقة في غير وعي الشعراء، أن الموت لا يغالب، والفناء لا يقاوم، وما يبديه الشعراء من تمرد على الموت والفناء بالشعر إنّما هو ضرب من الوهم ونوع من الخيال وفن من الخداع، غير أن الوهم والخيال والخداع سحر يبعث على الجمال ويدعو إلى الإعجاب ويزيد من تألق الشعر، فنحن في واقع الأمر لا نمتلك سلاحاً نقاوم به العدم سوى الحلم، والحلم شعر يبعث في النفس القدرة على الاستمرار والصمود، إنه على الأقل يخلصنا من الإحساس بالعجز، فبالشعر إذن نتغلب على الضعف ونتشرب الإحساس الآني بالخلود . إن الشعر يخدعنا لنكون أقوى وأجمل وأبقى .

إنه يوهمنا في لحظة ما وكأننا سيطرنا على كل شيء، ثم إننا حين نصدّق ما يشي به من تمرد وجبروت نعيش لحظة لا نريد أن نخرج منها ؛ لأنه في هذه اللحظة ينقلنا من عالم الضعف إلى عالم القوة، ومن مجال متغير إلى مضمار تثبت فيه الأخيلة وكأنها حقيقة واقعة، مع أننا نعلم علم اليقين أن الشعر حين يسلط علينا أشباحه وأوهامه، فتأخذنا سكينته وتركن إلينا طمأنينته، يحملنا على التجاوز والانزياح ؛ إنه تجاوز للواقع وانزياح عن الطبيعة البشرية الهشة التي لا تمتلك وسيلة حقيقة لدرء الموت ومغالبة المصير.

2ـ يخترق الانزياح نسقاً معرفياً سائداً، مُستهدفاً خلخلة الأنظمة التي جرى وفقها الاستعمال العام للغة، وليس من شأنه تجاوز بنية اللغة كما زعمت جوليا كرستيفا حين قالت إنه "خطأ لغوي مقصود"(1)؛ ذلك لأن الانزياح لا قيمة له ما لم يحظَ بقبول المتلقي، إذ الانزياح الذي يستأثر باهتمام

النّقاد ذلك الذي يلبي تطلعات المتلقي إلى الجمال، أي ذلك الضرب المقبول جمالياً، أما الخطأ اللّغوي فمجرد من المتعة الجمالية كما أنّه مخالف للذوق والمنطق.

وبهذا المعنى يكاد الانزياح يلامس ما عبّر عنه بلاغيو العرب بالعدول، لأنّ العدول مسافةٌ من الانحراف تُقاس بالبعد عن وضع كلامي مألوف استحال بعامل التقادم والاحتذاء قاعدةً، وقد دافعت البلاغة العربية دفاعاً جمالياً عن الاستعمال اللغوي الفريد الذي يعدل فيه القائل عن الوضع اللّغوي أو النّحوي المعتاد، فجوزت صوراً من الالتفات والتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف وغيرها من المباحث التي انفلتت من سطوة علم النحو لتستأثر بعلم سمي فيما بعد بعلم المعاني، وهو العلم الذي دافع عن جماليات الاستعمال اللغوي بعيداً عن القيود اللّغوية والنّحوية الصارمة على حدّ سواء، وبناءً على ذلك أضحت البلاغة لا تتصل بمقولات من شأنها تحديد مجالات الاستعمال في ضوء التعاليم التي غدت بعامل الزّمن قواعدَ إضافيةً تعضد جملة القواعد التي تشكّل قيداً يأسر مستعمل اللّغة فحسب، بل اتصلت بمقولات أخرى تفتح المجال أمام المتكلم ليعبر عن فرادته بصورة أقرب إلى المطلق حين تبنت تعريفاً على غاية من الأهمية فجرت من خلاله الطاقات الإبداعية للكلام، وأعني به مراعاة مقتضى الحال، لتتحرر البلاغة في ضوء ذلك من معياريتها.

وقفت البلاغة العربية إذن بجانب التعبير الفني المتميز والفريد، ولم تكن قيداً يقهر الإبداع الأدبي على أيّة حال، وصار بوسع مستعمل اللّغة الذي جوزت له البلاغة صوراً لا تُحصى في مجالات الاستخدام اللّغوي أن يستظل بمقولات تنتصر للغة الشّعر كما تنتصر لدلالاته المتشعبة التي يبعث عليها المجاز بنوعيه اللّغوي والبلاغي، وعلى هذا الأساس لم يعد هنالك معنى لاختراق أبنية اللّغة وتجاوز نظامها العام؛ لأنّ البلاغة أوجدت مساحة كافية للتميز في حدود تلك القواعد وفي حدود ذلك النّظام، وهي المساحة الحقيقية التي ينبغي أن يسبح فيها الانزياح المقبول جمالياً، أو بمعنى آخر المقبول بلاغياً، هذا إذا فهمنا من البلاغة أنّها دفاع عن لغة الشّعر المتميزة ودلالاته المترامية.

عبدُ المعين الملوحي كما يذكر د. شاكر مطلق وعلاء الدين عبد المولى في كتابهما عن المشهد الشعري في حمص (2)، لم يتعلق بالشّعر تعلقه بالبحث والترجمة، ولم يكن يتعلق به تعلقه بالأفكار وبالأسفار، ومع ذلك فقد انفلتت من قبضته عدة قصائد في الرثاء تضمّن الكتاب المشار إليه آنفاً قصيدتين منها في رثاء زوجته بهيرة الأولى: بعنوان "جنون"، والأخرى بعنوان "اعتذار"، وله قصيدة تعاظم حولها ثناء الباحثين كان قد رثى فيها نفسه، وهنا أريد أن أتناول القصيدتين اللتين رثى فيهما زوجته، تاركاً مرثيته الثالثة لمناسبة أخرى، ذلك لأنّ مراثي النساء

كما هي مراثي النفس في الأدب العربي تشكل سياقات فنية متكاملة، وقيمة القصيدتين المذكورتين تتمثل في انزياحهما الواضح عن السّياق الشّعري المتصل بالرّثاء عامة وبمراثي النّساء خاصة، ويمكن الولوج في عالم القصيدتين من خلال ذلك الانزياح الذي نراه يحوز كامل رضا المتقبل لطرافة الفكرة وجدة المعالجة وروعة الانفعال وقوة التأثير.

ثمة خلخلة في التشكيل اللغوي للقصيدة التي وسمها الملوحي بعنوان "جنون"، يظهر في المطلع الذي انبثقت منه اللحظة الشعرية، إذ أفلتت من يد الشاعر كلمات لم تفِ بمقصده، فسارع لكشف الوشاح اللغوي الملفق الذي لبسته القصيدة ليؤسس نوعاً من الانزياح العجيب الذي تخرج فيه القصيدة على نفسها من خلال نفيها ذاتها.

إنّ اللغة كما يقول الملوحي خادعة تظهر ما يخالف القصد على الدوام، فعزيزٌ على كلماتها تحمّل ما تضج به نفس شاعرها، وعزيز عليها تحمّل كامل ما يتفجر في دواخله من مرارة الهزيمة أمام سطوة الموت، وليس هنالك هزيمة يمكن أن تجسدها القصيدة كهزيمة الشاعر أمام اللغة وأمام المرأة، وقد غدت هنالك وشائج قربى بين خداع الوسائل وخيانة الحبيب، وصار لهذا السبب الانكسارُ قصيدةً سبحت في بحرٍ من جنونِ كلماتٍ انصهرت في جحيم انفعالٍ محتدم، يقول:

أبهيرتي .. بل لستِ لي ... بل أنتِ خائنةٌ أثيمة
حملتني عبءَ الهوى وتركتِ طفلتنا يتيمة

ما الداء لو لم ترتمي للداء خاضعةً إليه
لِمَ لم تهبي حين حلَّ الداءُ واثبةً عليه

ما الموت ليس الموتُ عذراً للخيانة في الخؤونْ
لِمَ لمْ تثوري للحياة وتقطعي كفَّ المنونْ

أزعمتِ أنكِ متِّ لا ما مات منكِ سوى الوفاء
ولقد شقيتُ وكنتُ فيه وحدَهُ ألقى عزائي

سنةً قضيتُ على فراشك ساهراً بَرّاً شفيقا
حين ارتميتِ ولم تريْ أهلاً ولم تجدي شقيقا

كانوا وكنتِ مريضةً يرجونني بهوى خزامى
واليومَ أمست طفلتي نهباً كأموال اليتامى

كانوا وكنت مريضة يتنافسون على ودادي
واليوم باعوا ثوب عرسك يا بهيرة في المزاد

جاؤوا بقمصان العروس وأبرزوا سربالها
فشرته مومسة لتحرقه وتخسر مالها

غضبت لبيع كساء ميتة وراحت فيه عارا
وهي التي باعت لتأكل عرضها الغالي جهارا

جاؤوا بمنديل الزفاف عليه آثار الدماء
لما رأى السمسار حمرته تلعثم بالنداء

أخفاه مذعوراً فرام النبش عنه أخٌ حريص
يا للصوص لو أنهم شهدوه لانتحر اللصوص

سنة قضيت أريق وجهي للصديق وللمرابي
وأموت من جوع لأدفع عنك أهوال المصاب

أسقيك من قلبي دماً وجعلت دمعك لي شرابا
وأرى عذابي في رعايتك السعادة لا العذابا

كم قلت لي صبراً فسوف تعيش مسروراً سعيدا
وأغض أجفاني ليبصر قلبي الأمل الشريدا

أهزأتِ بي وزعمت أنك كنت في طُهرِ الحمام
ووعدتني بسعادتي فجعلتني أشقى الأنام

لا تزعمي أنّ الهوى لم يستطع للموت دفعا
الحبُّ منتصرٌ فهل أحببتني أو كنتِ أفعى

إن خُنتني فعلامَ خنتِ رضيعةً لم تُكسَ لحما
لم تأوِ للصدر الرحيب ولم تذقْ للنهد طعما

ستعيش لا تجري إذا سمعت نداءك يا خزامى
ستعيش تقتلني إذا نادت مع الأطفال ماما

لا لن أكونَ ضحيةً للغدر يا أختَ النساء
ستفوز في قلبي فتغسل كلّ ما فيه دمائي

موتي فلا عاش الجبانُ فلو أردتِ العيشَ عشتِ
إن كنتِ أهلاً للحياة ومجدها فعلامَ متِّ

مصي ترابَ القبرِ واعتصري جسومَ الدّودِ خمرا
لا عاشَ في الدنيا سوى من كان فوق الأرض جمرا

موتي فما لك في فؤادي غيرُ جرح سوف يشفى
الماردُ الجبارُ لا يأسى لميتِ مات ضَعفا

تبدو القصيدة هنا وكأنها احتالت على منشئها، لذا كان اعتراضه على "ياء" المتكلم في قوله (أبهيرتي) وجيهاً، فبهيرة لم تعد له في اللحظة التي انطلقت فيها القصيدة باحثة عن وجودها في عالم الشاعر، وكان من شأنه أن ينفي اللغة أو ينفي صفة التملك التي لبستها القصيدة قائلاً (بل لست لي)، وهذا هو الخسران وذلك هو الانكسار أمام لحظتين هما أقسى ما يمكن أن يواجهه المبدع في دهره : لحظة الهزيمة أمام القصيدة، ولحظة الهزيمة أمام الموت الذي تخطّف المرأة المحبوبة من بين يديه، وليس بعد كل ذلك الخواء إلا أن يمطر لعناته على القصيدة وعلى المرأة حين تستقران في قفص الإدانة بجريرة الخيانة.

القصيدة خائنة لأنها برزت مخادعة بلغتها حين أوهمت الشاعر بأن بهيرة له وهي ليست له، والمرأة خائنة حين أوهمته أنها له

أبد الدهر إلا أنها استكانت مسترسلة في أحضان الموت غير عابئة بميثاق الزواج الذي يقتضي أن تبلغ طفلتهما (خزامى) شاطئ الأمان .

والحق أن القصيدة لم تخرج على منشئها، وإن كانت خارجة على ذاتها، فهي لم تكن وفية لسياقها الفني، بمعنى أنها تنزاح في دلالتها عن سائر مراثي النساء، لأنها لم تتعلق بالمعاني المعروفة في هذا الباب، ولم أجد في حدود ما اطلعت عليه من قصائد الرثاء التي تناولت الزوجات صوتاً يمتاز بكل هذا الاحتجاج على فعل الموت، ويغيّب في الوقت نفسه سائر القيم الفنية التي شكلت سياقاً موضوعياً لغرض الرثاء في الأدب العربي، وهنا يكمن الانزياح بمعناه الفني والجمالي.

إن القصيدة على غير العادة تدين الضحية، وتدع الجاني بعيداً عن الاتهام، وفي ذلك دلالة مختلفة تغيرت من خلالها زوايا النظر إلى موضوع الموت، إذ الموت والمرض يمكن أن يتراجعا أمام مشيئة الحب وقوة الحياة :

ما الداء لو لم ترتمي للداء خاضعة إليه

لِمَ لمْ تهبي حين حل الداء واثبة عليه

الارتماء والخضوع من ألفاظ الحب ،غير أن القصيدة أجرتهما مجرى الرثاء، وهذا تخطٍ لم تبلغه القصيدة العربية إلا بطريق المتنبي الذي أجرى ألفاظ الحب مجرى المديح ولاسيما في أناشيده الخالدة في سيف الدولة الحمداني، تماماً كما أجرى ألفاظ الجمال في موقف الموت في قوله(3):

صلاة الله خالقنا حنوط

على الوجه المكفن بالجمال

فقيل : ماله وهذه العجوز الميتة يصف جمالها، وهذا اعتراض من دون معنى، لأن للجمال صورتين : صورة ممتعة تبعث السرور في النفس، وصورة رائعة تبعث الهيبة والجلال والرهبة، وهذا ما أراده المتنبي من ذكره الجمال في بيته الآنف. أما شاعرنا الملوحي فقد أوحى بمثل ذلك الجمال الرائع حين استنهض في المرثية معاني التمرد على الموت، والضحية لا تملك في الحقيقة شيئاً من تلك الوسائل، لهذا كان في كلامه معنى يحيل على رثاء العجز الإنساني عامة أمام الموت القاهر.

إنّ المرثية كما تقول القصيدة استكانت للداء فارتمت في أحضانه وخضعت له كما يخضع المحب لمحبوبه، ثم استسلمت للموت كمن يستسلم لمغتصب، وليس في ذلك عذر لأنه أدخل في معنى الخيانة، وهذا معنى طريف يحيل على تمرد ممكن إزاء سلطة الموت، غير أن ذلك التمرد لا يكون إلا شعرياً :

ما الموت ؟ ليس الموت عذراً للخؤون

لِمَ لمْ تثوري للحياة وتقطعي كف المنون

بوسع القصيدة أن تخترق الواقع الموضوعي بقوة الخيال، لكن قصيدة الملوحي هنا تركت الخيال تعلقاً بالانفعال، الذي استحال وسيلة لاختراق سائر القيم، ووسيلة في الوقت نفسه لاختراق الشعور الإنساني بالعجز إزاء الفناء، لهذا بدت

القصيدة كلها وكأنها صرخة متمردة جامحة عنيفة تتحدى جبروت الموت:

أزعمت أنك متّ لا ما مات منك سوى الوفاء

ولقد شقيتُ وكنت فيه وحده ألقى عزائي

إن ما ينزاح هنا عن المألوف هو وهج القصيدة الذي ترامى على هيئة شعور إنساني متمرد، غير أن التمرد هو تمرد القصيدة وحدها، والعنفوان هو عنفوان الشعر وحده، فالشعر وحده الذي يعلو الموت وجبروته، والشاعر لا يتكلم هنا إلا بلسان الإبداع الذي يتحول إلى قوة مضادة للموت ومقاومة للفناء، أما الإنسان فهو في نهاية الأمر صوت يشع ويخبو، ولا شيء يدل عليه إلا صوت القصيدة بعد أن يؤذن لها دهرها بالسيرورة، فإن حظيت بذلك صدقت في تمردها وصدقت في جبروتها:

موتي فلا عاش الجبان فلو أردتِ العيشَ عشتِ

إن كنتِ أهلاً للحياة ومجدها فعلامَ متِّ

* * *

مصي تراب القبر واعتصري جسوم الدود خمرا

لا عاش في الدنيا سوى من كان فوق الأرض جمرا

* * *

موتي فما لك في فؤادي غيرُ جُرحٍ سوف يشفى

المارد الجبّارُ لا يأسى لميْتٍ مات ضعفا

هذا التّشفّي مؤداه جلد الذات، أو رفض الضعف الآدمي إزاء قوة الفعل الذي تتفي في ضوئه إرادة الحياة، والقوة المنشودة التي تمكّن من مواجهة الفناء ليست مهيأة للإنسان على كل حال، والشاعر في تشفيه هذا يهزأ بالضعف والضعفاء، وكأن الضعف لا يشمله، وكأن الفناء لا يطوله، ومثل ذلك التمرد ليس من طبع الإنسان لا في الرثاء ولا في غير الرثاء، لأن أغلب الشعراء الذين تناولوا هذا الموضوع انجرفوا مع الانفعال ساعة فبكوا الميت بكاء مريراً، ثم هاجموا الموت هجوماً عنيفاً وهذا كله اندرج عندهم تحت باب "الندب" أو إظهار اللوعة على الميت، ثم جرى كلامهم في هذا الموضوع بعد "الندب" إلى شيء من الفتور، فإذا بهم يعمدون إلى التأبين ليذكروا محاسن المتوفى ومناقبه، وأخيراً يسترسلون في التأمل والتصبر فيما يعرف بالعزاء، متعظين بالموت، معبرين عن يقظة العقل لتنتهي القصيدة وكأنها قطعة من شعر الحكمة . أما قصيدة الملوحي فقد اخترقت هذه السنة وحطمت تلك البنية مؤسسة لنفسها مضماراً جديداً كل الجدة، فبرزت وكأنها ليست في رثاء زوجة بل في هجائها، والذريعة التي سوغت له الهجاء أن المرأة استرسلت للداء واستكانت للموت من دون إذن مسبق من حبيبها الشاعر، فثارت ثائرته، واحتدمت انفعالاته، والتهبت مشاعره، معبرة عن سخط عليها وتبرم بها، وهي التي قهرها الموت وغلبتها المنية،

فكانت جريرتها أنها لم تُبْدِ تشبثاً بالحياة، أو تعلقاً بالأحياء، والطريف في هذه القصيدة أن الشاعر يقف موقفاً مناهضاً للضحية، فيسخر بضعفها ويهزأ بعجزها، ويتشفى مما أصابها، فكأنه يؤاخي الزمن وينتصر للموت وهذا موقف فريد محير كما قلت آنفاً.

إن ذلك الموقف يحيل في جوهره على دلالتين متضادتين تشي الأولى بحلول ضمير المتكلم في ضمير الخطاب، وهنا تشمل الإدانة الذات المتكلمة كما تشمل الضحية المخاطبة؛ لأنهما في الواقع رمزان للضعف وللعجز، والدلالة الثانية تروم الفصل بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ليحدث صوت مغاير تماماً يخص الفعل الشعري المبدع الذي يقاوم الضعف والعجز والموت والفناء وينتصر في الوقت نفسه للحياة وللوفاء وللخلود.

ومن خلال التقاء الإحساس الإنساني بالخلود الفني تنشأ المفارقة مع بداية القصيدة التي ترسم لنفسها مجالاً للانقضاب من الضعف والعجز معبرة عن صمودها في وجه العدم، من أجل ذلك تحدت الفناء بخلخلة لغتها لتفصل على نحو واضح بين ضمير (أنا) المبدع الذي يتحدى بإبداعه الموت، وضمير (أنتِ) الذي يمثل الضعف الإنساني وعجزه، ومن خلال ذلك غدونا نعي أن القصيدة هي القادرة على التعلق بالخلود، وقد حسب منشئها أن بوسعه أن يستعير وهجها ليحارب به ضعفه وانكساره وانهزامه أمام الموت، لكن ذلك لم يكن أكثر من نزوة عابرة، وثورة عارضة.

ارتفع في القصيدة صوت الانفعال والهيجان، وأظن أن الشاعر قد نظمها وهو في سَوْرَةِ الغضب، وذروة الاحتدام الانفعالي بالمصاب، من أجل ذلك كانت كلماتها أشبه بالحمم المنبعثة من فوهة بركان ثائر، وهذا وإن كان مضاداً للعاطفة إلا أنه أسهم في تميز القصيدة من الجهة التي انزاحت فيها عن سياقاتها الفنية في هذا الموضوع، غير أن الهيجان ذاته قد حوّل القصيدة إلى مجال للتخطي عند الشاعر نفسه، إذ وعى بعد هدوء وتيرة الانفعال أن الاحتدام لم يكن في مصلحة القصيدة ولم يكن في مصلحة العاطفة الإنسانية، لهذا كان لابد من الانزياح عن الثوران انتصاراً للقصيدة وانتصاراً للعاطفة وعودة إلى الرأفة التي تستحقها المرثية.

إن الشعر الذي ينظمه صاحبه وهو في ذروة الانفعال أشبه بالمطر المدرار الغزير الذي يجرف التربة ويحطم النبت ويشكّل الأخاديد السحيقة والسيول الجارفة، وهذا وإن كان لا يخلو من روعة وهيبة وجلال ،إلا أن أثره سرعان ما يتبدد مع غياب المؤثر، أما الشعر الذي يكون في مصلحة العاطفة فهو الهادئ الشبيه بالمطر الخفيف الذي يتغلغل في باطن الأرض، فينجم عنه نبات وأزاهير تكسو المروج.

لقد جسّد الملوحي هاتين اللحظتين في رثائه زوجته، اللحظة المحتدمة الجارفة التي أشبهت المطر المدرار، واللحظة الهادئة التي

أشبهت المطر الخفيف، فسمى قصيدته الأولى (جنونا) عرضنا بعضاً منها، وسمى الثانية (اعتذارا) مستكيناً فيها لصوت العاطفة الهادئ، فكانت القصيدة في غاية الرقة والعذوبة، وهي في الواقع ــ كما سماها ــ اعتذارٌ عن لحظات الجنون التي اجتاحت كيانه وهو في قلب الحدث الذي أودى بزوجته، فقام يعتذر من الضحية بعد أن سلط عليها في السابق لسان القصيدة الجارح (4):

أبهيرتي هـذا الجنـونُ فعفـو قلبـكِ عـن جنـوني
لم أسـتطع فهمـاً لمـوتك يـا بهيـرةُ فاعذريـني

مازلـتِ في نفسـي تفيضـين الهـوى جسـداً ونفسـا
فـإذا التفـتُّ ولم أجـدكِ قضـمتُ كـأسَ الخمـر يأسـا

مـا كنـت أحسـب أن تمـوتي والصّـبا كالطّـلِّ ينـدى
فـيرشُّ نهـدكِ زنبقـاً ويبـلُّ الخـدين وردا

بـيني وبـين المـوت حـرب لم تـزل حربـاً عوانـا
وسـقطتِ فيهـا فانثنيـت أجـرّع الـنفس الهوانـا

قـد كنـتِ أوّل ميتـة أوحـت إلى نفسـي الهزيمـة
مـا أقتـل الـذل الجديـد لأنفـس عاشـت كريمـة

قـد كنـتِ ينبوعـاً مـن الإخـلاص في صـحراء غـدرِ
قـد كنـت لـي روحـي ورحـت لتطلقـي كالنسـر فكـري

زعمـوا الكمـال ولم نعـش لسـواه في الـدنيا محـالا
وأراك أدركـتِ الكمـال فلـم يفـرك والجمـالا

لهفـي علـى تلـك الليـالي الواثبـات علـى السـرير
مـا بـين تمتمـة الشـفاه وبـين عربـدة الصـدور

لهفـي علـى ثلـج الجبـال يذيبـه لهـب الصحـارى

لهفي على الوعي الذكي يمجُّه هزل السكارى

لهفي على العشرين يحفر قبرها زوج جريح

فتانة كالورد لو يستطيعُ فداّها الضّريح

تستعيد القصيدة هنا توازنها، وتكتنز بعاطفتها الإنسانية المؤثرة، وتختزن كامل طاقاتها التأثيرية، معترفة بأن خلودها مقتبس من إحساس منشئها بالزوال، وسيرورتها مستأصلة من شعوره بالعدم، وانتصارها من انكساره وهزيمته، إنها بالفعل وسيلة من وسائل التوازن النفسي والاجتماعي، من أجل ذلك احتاج الإنسان إلى الفن، وقد قيل حين تبلغ المجتمعات الإنسانية قمة توازنها سوف تنعدم الحاجة إلى الفن، وهذا ضرب من المحال؛ لأن الحاجات متزايدة، والوسائل الإنسانية محدودة لهذا ستبقى الحاجة للفن قائمة أبد الدهر.

وعليه فالشعر المؤثر هو الشعر الذي يشكل انزياحاً دائماً عن سياقاته وعن كينونته، معبراً في ذلك عن وجوده، وبطريق الانزياح يخلق المعاني ويبدع الأفكار ويعيد تشكيل العالم على الدوام، وهو بهذا التشكيل يحمل بصمات منشئه، ويحمل أيضاً ذكرى وجوده، من أجل ذلك كان الانزياح علامة شعرية بامتياز.

الحواشي:

1ـ كريستينا، جوليا (علم النّص) ترجمة فريد زاهي ط1 دار توبقال المغرب 1991م ص:39.

2ـ مطلق، شاكر (من المشهد الشعري ـ نهاية القرن العشرين ـ في حمص) ط1 دار الذاكرة ـ حمص 2000م ص:441.

3ـ المتنبي، أحمد بن الحسين (شرح ديوانه للبرقوقي) طبع بمصر ص:3/234.

4ـ مطلق، شاكر وعبد المولى (من المشهد الشعري..) ص:445.

□□

قراءات نقدية..

نظرة في رواية "الأخوة كرمازوف"

رائعة الكاتب الروسي الكبير فيودور دوستييفسكي (1821ـ 1881)

◻ ترجمة وإعداد أحمد ناصر

لا شك أن رواية "الأخوة كرمازوف"، التي بدأها دوستييفسكي عام 1897 وفرغ منها عام 1990، أي قبل وفاته بعام، هي أعظم رواياته، وبها توّج قمة إبداعه.

تشكل المسألة الأسرية المحور والأساس لهذه الرواية. مع أن تلك الأسرة آيلة للتفكك، لكن من خلالها تتضح مسائل أخرى كالغربة والتنافر والفرز الطبقي.

وهي، من حيث قاموسها اللفظي الثري، من اكثر روايات دوستييفسكي وضوحاً، فيها تلتقي شتى العناصر السردية ـ من قصص وأساطير إلى الحوار الشعبي، تتسم بطابع موضوعي، تسجيلي للواقع المعاش، مما يسّر فهمها، بكل دراميتها وتوتر أحداثها.

تطرح الرواية قضية "معنى الوجود"، التي ناقشها كل أبطال الرواية دون استثناء. ويخلص دوستييفسكي إلى نتيجة، مفادها: لا يستطيع أي نظام حكومي، كائناً ما كان، أن يحمي، بكافة أدواته ومؤسساته، حقوق الإنسان، بل على العكس هو كنظام مَن يهلك الإنسان، والخلاص يكمن في التربية الأسرة، بتجديد الفرد وإعادة بنائه.

حبّ الأوراق الدبقة (مصائد الذباب) وسيطرة الأفكار الجامحة ـ هي ذي السمات المميزة لآل كرمازوف. لكن إيفان ليس "برجل الطبيعة" كأبيه وأخيه "ميتيا"، وهو لا يتخلى عمّا يفرضه العقل لمصلحة القلب، كأخيه أليوشا ـ إنه عقلاني، تنحصر اهتماماته الجامحة في السعي وراء المسائل العقلية والمقولات ونقيضاتها، إنه ذو نزعة غربية.

ولن نجد في فلسفة إيفان كرمازوف نظاماً متكاملاً، متناسقاً. فهو، كفيلسوف، مارس التطرف والشطط، بل وانقلب على نفسه أحياناً، ينطلق من مبدأ، لينتهي إلى نقيضه تماماً. ولهذا يبدي دوستييفسكي عدم ارتياحه لمثل هذه النوعية من الأبطال.

يطرح البطل إيفان كرمازوف مسائل أشمل وأوسع من تلك التي يطرحها "راسكولنكوف" ـ بطل رواية الجريمة والعقاب، لكنه، أي إيفان، يفتقد وحدةَ الكلمة مع الفعل التي يتميز بها راسكولنكوف.

إيفان منظّر فحسب، لذا فهو أكثر ازدواجية، وقد أدى به الجانب العملي من فهلويته إلى الانخراط، متفاجئاً هو نفسه من ذلك، في أشكال قذرة من السلوك، تأباها نفسه لافتقارها الحد الأدنى من المُثُل.

وكما أن ل "راسكولنكوف" قريناً هو سفدر غايلوف الذي يستبيح كل شيء دونما كبير تفكير، كذلك ثمة قرين ل "إيفان"، هو "سمردياكوف" الذي يُقدم على القتل تمشياً مع نظرية إيفان "كل شيء مباح"!

وكان لقاء إيفان مع ضميره، في حديثه مع الشبح، باهظاً، شديد الوطأة عليه. فالشبح يعرف الزوايا الخفية، فيؤنبه ملخصاً أحاديثه السابقة، طالباً منه التوافق بين القول والفعل. إيفان ملحد، وقد قاده قدره إلى المرآة، وأرغمه على التغزل بنفسه، وبالتالي فَقَدَ عقله.

لقد كتب طالب العلوم "إيفان كرمازوف"، كما فعل راسكولنكوف أيضاً، مقالة صحفية صغيرة، تتحدث عن المحاكم الكنسية وتنتهي إلى خلاصة مذهلة، مفادها أن قيمة الأشياء لا تحددها الحاجةُ إليها، كما روّج لهذا دعاة المذهب العقلي في القرن الثامن عشر وزملاء إيفان في المهنة. وأن القيم الأخلاقية والمحاكم الحكومية مفلسةٌ وعاجزة. المحكمة الكنسية، وحدها، هي الحق المبين. وإلى تلك المحكمة التجأ إيفان مع الجميع، إلى صومعة الراهب القديم. المحكمة الكنسية هي محكمة الضمير ـ تلك هي المقولة التي تفضي إليها الرواية برمتها: هي ذي المحكمة الحكومية "المزيفة" تحكم على "ميتيا" ظلماً، مما يدفعه للبحث عن سند له، في محكمة الضمير الداخلية، فيأخذ "إيفان" المصيبة على عاتقه، ويضطر للرضوخ أمام عقله، إذ لم يستطع اجتياز محكمة الضمير بسلام.يتحدث إيفان معالجاً بحماس مسألة المحكمة الكنسية، التي يجب أن تغدو عماد الدولة، جامعةً في يدها كل شيء، وهو في هذا يتحدث عن أشياء خارجة

عن نطاق اهتماماته وليس كصاحب مذهب عقلاني. ماذا يعني ذلك؟ أهو دسّ لأفكار مستعارة؟ يبدو الأمر كذلك. لهذا السبب أثارت المقالة خلافاً بين رجال الكنيسة: مثله يجب ألاّ يخوض في أحاديث كهذه!

يطلق "إيفان" أحاديث عديدةً حول التمرد، الجانب النقدي من تلك الأحاديث رائع، ويُعتبر تمرداً بالفعل.

يقول إيفان: "... أعتقد، إذا كان الشيطان غير موجود، فالإنسان من صنعه، وقد صنعه على صورته وشبيهاً به.. العالم كله يقوم على الدموع، والأرض مشبعة بها من السطح وحتى الأعماق.. "يعزي الناس أنفسهم: الشر يحدد معالم الخير.. في هذا العالم يتماشى كل شيء.

لكن إيفان لا يرغب في العيش وفق هذا النظام "الإقليدسي" الموحش.

نبرة احتجاج دوستييفسكي في هذه الرواية أكثر وضوحاً مما هي عليه في أية رواية أخرى، وهذا ما عمّق واقعية "الأخوة كرمازوف" إلى حد كبير. غير أن دوستييفسكي يحدد موقف البطل، إذ يقول: إيفان لا يرفض الإله، وإنما يرفضُ العالمَ الذي خلق. والإله يظل معصوماً ومثلاً أعلى.

وقد أفضى تفلسف إيفان، بشأن الاشتراكية والانسجام الكوني، إلى عدم الرضا عنهما، لا لأنه يتخوّف من فقدان الشخصية والحرية فحسب، بل بالدرجة الأولى لأن لا شيء يعوّض عن الألم والمعاناة ـ دموع الطفل، مثلاً.

يغلي التمرد في صدر إيفان: "أفهم جيداً، كيف يجب أن تتم زلزلة العالم، إذ يلتقي ما في السماء مع ما تحت الأرض، والأحياء والأموات يتلون بصوت واحد آيات الشكر: أنت الحق، أيها الرب، قد توضّحت سبلك كلها!.. وحين تضم الأم جلاد ابنها ـ كان يعذبه بإطلاق الكلاب عليه، تنهشه ـ ويهتف الثلاثة ساكبين دموعهم: أنت الحق، أيها الرب!.." وهذا يعني أن إشكالية المعرفة قد حُلت، واتضح كل شيء.

لكن إيفان يسرع ليحمي نفسه من الاستسلام إلى ذاك الانسجام السامي فيقول: "... يجب أن يكون الألم مُعوّضاً عنه، وإلاّ لن يحدث الانسجام!..". يريد أن يبقى مع الآلام غير المُكفّر عنها، ليظلّ في سخط دائم، تحت مظلة "مع أنني لم أنل حقي". أي أن إيفان لا يمكنه أن يكون "مسماراً في الأورغ"، وأن يماشي الجميع دونما تفكير. وبعد أن تكون الجموع قد انتشت باللحن، يكون هو متأهباً لطرح حساباته: أين ذهب هذا؟ ولماذا هلك هؤلاء؟

هذا التمرد، بأعلى أشكاله، الرافض للعالم، والمشاد عقلانياً، وفق صيغ هندسية، بصورة مضبوطة ومبسّطة، يشكّل، دونما شك، أكثر الصفحات عمقاً في روايات دوستييفسكي.

يؤكد إيفان كرمازوف في مقالته "أسطورة المفتش العظيم" التي كتبها في مرحلته الطلابية، أ، ما يحول دون إقامة التآخي على الأرض هو الفسق السائد، الذي أوجده الأقوياء، على مرّ العصور. وأن

الكنيسة، منذ أمد، ابتعدت عن تعاليم المسيح وعن حاجات الناس. فالإنسان، في نهاية الأمر، يبحث عن الخبز وليس عن الرب. المسيح دعا للتسامح، وباسمه فرضت الكنيسة سلطتها القسرية.

هذه الأسطورة موجّهة ضد الاضطهاد وتشويه المُثُل العليا.

لكن أفكار إيفان بشأن إقامة الكنيسة لدولةٍ عادلة، تحاكم الناس عبر ضمائرهم، ووفق محكمة "الضمير الاجتماعي"، لا أن تقطع رؤوسهم "بالقانون، وتتركهم يتعفّنون في السجون" ما هي إلاّ مجرد أفكار طوباوية. و"إيفان"، نفسه، يعرف أن تلك المُثُل بعيدة المنال، كما أنه يثمّن قدرات الإنسان بشيء من الارتياب، إذ يرى أن الكون مُصاغٌ بشكل رديء، وأن الإنسان مذنب آثم، وفي الوقت ذاته يرفض أيّ انسجام، ما لم يُكفّر عن كل "الدموع". أين و متى سيُكفر عنها، كلها؟ هي أفكار مجرّدَة فحسب!

يعرض إيفان الفكرة التالية: إذا كان، ثمة، إلهٌ وخلود، ستتوفر الأخلاق والمثل، أما إذا انتفى الخلود، انتفت الخلاق، "حينذاك لن تكون ما تُسمّى بالموبقات، سيصبح كلُّ شيء مباحاً". وفكرة "كل شيء مباح" تقود لاقتراف الجريمة "باقتناع".

الخلاصة هذه تتفق مع تعاليم "المفتش العظيم" والتي فحواها أن الكاثوليكية تقتل، أيضاً، كل ما هو إنساني، معتبرة كل شيء مباحاً لها، وأن ما يصدره المسيح ليس بمرسوم قاطع.

بعد أن رضي إيفان بمحكمة الضمير التي تنادي بها الكنيسة الأرثوذكسية، تردد في قبول المحكمة الكاثوليكية الآخذة بالصليب والسيف، أي الكنيسة الحكومية الرسمية تتضمن "الأسطورة" تشكيكاً بقداسة القوة، وانتقاصاً بالإيمان الخالص، وبذا يكاد إيفان يقترب من معتقد دوستييفسكي: لا يكمن سر الوجود الإنساني في أن يعيش فحسب، بل في تعليل ذلك العيش، علام يحيا؟

طبعاً، كان يمكن "للمفتش العظيم" أن يغفر لسمردياكوف فعلته، ما دام إيفان هو الذي أوحى بجريمة قتل الابن لأبيه، ولهذا فَقَدَ إيفان عقله.

وعلى الرغم من كراهية دوستييفسكي لعقلانية وتذبذب إيمان إيفان كرمازوف، يقف الكاتب وراء هذه الآراء، ويدعو للجمع بين الكاثوليكية والاشتراكية.

حقيقة الأمر لم يتوصّل إيفان، كداعية للمذهب العقلي، إلى أيّ شيء. بدا مهزوماً في نقاط نظرياته كلها. شديد الارتياب، لا يثق بالإنسان وبغريزة التعاون لديه.

إجمالاً، تفرّق الأخوة كرمازوف في سبل شتى، وظلّ مفهوم الأخوّة المنشود مشرع الأبواب، تركه دوستييفسكي للمستقبل.

قراءات نقدية..

التجريبية وتحديث اللغة عند باسم عبدو

قراءة انطباعية في مجموعته (تورق ذاكرتي).

□ طاهر مهدي الهاشمي

في مجموعة: تورق ذاكرتي، للأديب والإعلامي الأستاذ: باسم عبدو

عنوان المجموعة يحمل دلالته المخضوضرة في يباس هذا العالم الذي كاد أن يفقد براءته، مختاراً إيحاءته الفنيّة من لغة تطير بأجنحة الحداثة، في آفاق تنأى عن المألوف المعتاد، لتتسربل في غلالات المعنى، مضفية على مبناها ظلالاً من سحر وإثارة، تأخذنا معها إلى عوالم تستيقظ للتو، على جحيم يتربّص بعفويتها الغارقة في أحلام اليقظة. حيث يقف عصفور الروح على غصن ذاكرة تتأرجح بين التشيّؤ والتلاشي، لينقر حبّات الصّدأ التي علتها طويلاً، معيداً إليها يناعتها واخضلالها، فإذا برمادها يتطاير عن اخضرار باذخ لخلاياها المتفحّمة، فتبرعم أغصانها وتورق، ويتكوثر ماؤها.

وتفيض أفياؤها على تصحّر الوجود، لتعيد إليه الزمن المفقود. (وقف على غصن الذاكرة، فتبرعمت خلاياها، واخضرّت أوراقها، وعزف على وتر الصباح، بوحه الشفيف المغموس بحزن معتّق.). لقد أكسبتنا هذه المجموعة خبرات جمالية، موفّرة لنا جوّاً من الإمتاع والاستئناس، محوّلة أحداثها المستقاة من بيئتها المحيطة

إلى فنّ يرقى بالذائقة، ويسمو بالوجدان. (ابتسمت تفاحة تسترخي على وجه السلّة وتضاحكت أخريات مرحّبات وشامتات) (قالت الأرض وهي تمشّط شعرها بإزميل حاد، نسيه فلاح على حدودها: أنا أمّ العالم! من يقتلع الأشواك من جسدي، وينظّفه من البراكين الملتهبة؟)

(نامت الشمس في حضن أول غيمة منفيّة من موطنها)، (تحسست رأسي فكان أملس كسطح المرآة)....

استطاع باسم عبدو في هواجسه من خلال الصورة السّردية التي لا تنتهي عند حدّ معيّن، أن يفتح دلالاته على المتن السّردي في إغناء وتعميق لذلك الحراك الحكائيّ وقد أغنته وعمّقته، مستبطنة فعاليات التصوير السّردي، حيث يمتزج الواقع المعاش بالمتخيّل المغرق في الحلم، وأورد بعض العناوين أمثلة بيّنة على ذلك، منها مذكرات فائتة)، (كلام على فم المصباح)، (الصّياد والفراشة). لقد استثمر اللّغة في تعبير لافت عن الرؤيا التي تتمظهر في تجلّيات النّص وقصديته لتتفتح على أعماقها بجهدها الخاصّ، موشّحة بحرير الشّعر، وفضاءاته البرقيّة التي تتيح للذائقة الأدبية والجمالية من خلال رؤيا باذخة، واستشفاف ذي حساسية عالية، أن تلتقط ما تصطفي في نسيج دراميّ، يولّد لدى المتلقّي ذلك الانطباع الراسخ بمدى وأهميّة ما يترك في وجدانه من حالات تربو على اللّحظة الماثلة، لتتدرج في سيرورة وديمومة خلودها، منجزة المتعة والفائدة: (شرطا الإبداع الفنّي) بامتياز.

اللغة والحدث في آن معاً، تعتملان بشعرية السّرد من خلال الحيّز الدرامي وتقنيات الإثارة في السّرد وتوظيفها، فتأخذ الدلالات في العناوين أبعاداً فنّية متميزة بوصفها عتبات للنصوص، وأيضاً بكونها مكامن سرديّة تضيف إلى جمالياتها الخاصة، توظيف تقنية المقاطع التي تتمظهر في (سالومي) و(مشاهد مألوفة) و(تورق ذاكرتي) القصّة التي تحمل اسم المجموعة. و(بين القلب والذاكرة). أمّا بالنسبة إلى الدراما في اللّغة فقد جاءت بعض القصص على حساب الحدث الدرامي فطغت عليه تبعاً لنشاط الصورة السّردية في حراكها الانفعاليّ الذي ظهر من خلال اللّغة التي تنفتح على ذاتها ومتلقيها محمّلة بالحياة المتفجّرة بالحدث القصصي، لتتكشف للمتلقي لحظة ذروته في نهاياتها كما جاء في قصّة(مشاهد ملوّنة). جاءت اللّغة في قصص باسم عبدو لتتقلّد مهمّة إضافية في إحداثيات السرد، مغامراً بتجريبية فائقة الجرأة ليؤسّس عن طريق التصوير التشخيصيّ معنى جديداً للدلالة المتغيرة والمتمايزة لتلك المغامرة الحكائية السردية. في تمركز العنونة خلق مغاير للسائد في التأليف القصصي، استطاع أن يبرز من إحداثيات الواقع إلى جماليات المتخيّل.

لقد كانت مضامين تلك القصص فاضحة للزيف في العلاقات الاجتماعية، كاشفة وجوه الخيانة في المصير الوطنيّ لصميم هويتنا التي تمتدّ في الانتماء إلى القوميّ، ذلك الانتماء المتين وشمولية مداه.

لقد أطلّ باسم عبدو بخصوصية نادرة، لينثّ عطراً من حبر الكلمات، على حديقة من أوراق بيضاء، ليحيل شحوبها إلى توهّج وإنارة، أطلّ بأحلامه الهادفة، من خلال فضاءات رحيبة، لتطلعات يثوّرها حسّ إنساني عالٍ، بكل طيّب وجميل. هذه المقدرة على تحويل المرار إلى عسلٍ يطفح بالأمل وربيع دائم الاخضلال، يحرّك في الأعماق ما سكن وركد من حبّ للجمال ونزوع للخير وتنصّر للحقّ.

خلال السطور وبينها. وما تخفّى تحتها وما توارى خلفها، كانت المفردات تتجوّل ككائنات عرفت جيّداً خطورة الدور الذي تؤدّيه على مسرح المواجهة، أمام جمهرة من القرّاء، تباينت رؤاهم، واختلفت مفاهيمهم.

أزعم وأنا أقرأ درر هذه المجموعة بإمعان وتشخيص لدلالات عناوينها، ومغزى كل مضمون من مضامينها، بأن هذا الأديب الموهوب، يكنز في ذاكرته الحيّة والمخضوضرة رغم صقيع العواطف، والرمال المتحركة من حوله ينبوعاً ثرّاً يولّد من المعاني المتجوهرة بفعل الخبرة والنضج وسعة الاطلاع، ما يجعلها مدرسة لتلاميذ القصّة المحدثة، ومن الثراء اللغوي والمقدرة على الاشتقاق والتحويل والخلق، ما يثير الشهوة إلى التجريب والمبادأة والمحاكاة بكلّ تجلياتها لدى الكاتب.

وقفت طويلاً أمام عنوان المجموعة، (تورق ذاكرتي) ترى ماذا ستورق ذاكرة باسم عبدو؟ وهل ستزهر وتعقد في مجريات أحداثها؟ وإلى أين؟

ستأخذنا؟ هل ستلقينا على مفارش أحلامنا نجترّ ماضياً لا يمكن أن يعود؟ أم تراها ستمخر بتطلعاتنا وأهدافنا وطموحاتنا إلى آفاق الإنجاز والتحقيق، واستعادة المكانة اللائقة بإنسانيتنا التي راودتها قوى الشرّ والباطل، لتودي بها إلى الهلاك.

تضم هذه المجموعة المخضلّة بما يندى ويروي والصادرة عن الاتحاد العام للكتاب العرب، ثلاثاً وعشرين قصّة، بالإضافة إلى ثمانٍ من القصص القصيرة جداً، تحمل في مضامينها هموم الإنسان المسحوق بفعل الإحباط والتردّي في مهاوي الاستهلاك المحموم لمثله وإنسانيته، في رعبه العشوائي من مجهول يتربّص بوجوده، ومواريثه وقيمه.

لست بصدد تقديم دراسة نقدية لهذه المجموعة التي استحوذت على مخيلتي فجعلتها تورق أيضاً بعد أن شابها هشيم الأيام، فإذا بنسائم الجديد والمغاير تُذرّي عنها غبار التراكم والوقوع تحت تأثير الرتابة والمحاكاة، إن هذه المجموعة الحائزة على أهم مقومات القصة، بفنيّتها العالية، من حيث الأفكار الجديدة، والأساليب المبتكرة، والنهايات التي تحمّل القارئ تساؤلات من المفروض أن تحرّك لا أن تسكّن، فالأمل سلاح لدحر التواكل والاستسلام، لكنه ليس ركناً نلوذ به لاجترار الأحلام.

بالرغم من أنّ المؤلّف قد كشف لنا عن بعض أسراره الفنيّة من حيث دلالاتها المجتمعية والسياسية ومستوياتها الثقافية والاستيعابية، فقد خبّأ لنا الكثير من

مفاجآته المكنونة، والتي نكتشفها تباعاً، من خلال قراءات متباعدة، تأخذنا في كلّ قراءة إلى آفاق مستجدّة، ومغايرة لما سبقها، وهذه الاختلافات هي سرّ عظمة المبدع الذي يتجدد بنتاجه وعطاءاته في كل لحظة من لحظات الزمان القلّب، لعقول تتغاير وتنمو في تطوير لمفاهيم وأفكار تتأبى على التكرار، بل تتخلّق خلقاً جديداً يتمخضه الإدهاش والانبهار

بكلّ الإجلال لهذه الموهبة التي ترفل بخصوصية نادرة، وتتبرعم على الدوام بربيعها الذي لا يشبه إلّا ذاته، أتمنى أن أتلقف قريباً ما جدّ من مواليد قريحته المعطاءة، لأحقق لمتعتي الأدبية التي لا ترتوي مزيداً من كوثر الإبداع.

□□

محاولة (حنّا مينه) لرسم قصيدة بحرية
.رواية الدّقل أنموذجاً.

□ مؤيد جواد الطلال

رغم وجود مسافة وانقطاعة زمنية بين الروايتين الأوليتين (المصابيح الزرق 1954+ الشراع والعاصفة 1966) وبين الدَّقل المكتوبة عام 81 ، والمنشورة عام 1982، باعتبارها الجزء الثاني من حكاية بحار، غير أنها لا تختلف كثيراً عن الروايتين السابقتين من حيث الأجواء والاهتمامات والمرحلة التاريخية التي تصورها إبان فترة النضال ضد الاحتلال الفرنسي، إذ يحتل البحر والبحارة فيها مركز الصدّارة (المركز الأول) لخلق شخصية سعيد ابن صالح حزوم، الشخصية المحورية في الرواية التي تجيء على لسانه بصيغة ضمير المتكلم الذي يقوم بدور السارد أو الراوي << كلي المعرفة >>، والعليم بكل الأمور والخبايا، والذي يُراكم حكاياتٍ وقصصاً متداخلة منذ التآمر الفرنسي لاقتطاع لواء الإسكندرونة، وحتى انتهائه كبحّار يبدي شجاعة فائقة منذ رحلته الأولى في البحر، مع المرور بعمليات التهجير العشوائي وما آلت إليه أسرته في "اللاذقية".

غير أن أسلوب السرد والقص، وتجميع حكايات مع قصص متداخلة متناثرة، جعل المتكلم / الراوي أقرب إلى الحكواتي الذي يسعى للتشويق والإثارة [كما هو الحال في الفصل الثاني من الرواية، خاصة الأوراق الأخيرة من هذا الفصل/ ص 85 – 87/ الطبعة الخامسة – دار الآداب – بيروت 2006 وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة] منه إلى الفنان الماهر القدير، أو الصانع المبدع، في الجزء الأكبر من مساحات وأوراق الرواية؛ وإنْ جاءت بعض الصور البديعة التي رسمت للأزرق الواسع: البحر وعواصفه وأنوائه، ولبحارته فرسان الريح "ومصارعي الأمواج، قاهري الأنواء – ص

32" بلغة شعرية شفافة كما لو أنها منفصلة عن السياق الكلي للرواية، أو كما لو أنها لمسات فنية نادرة بالنسبة إلى السياقات (الأنساق) العامة في بناء الرواية **كبنية عامة** .... وسنبرهن على مكامن القوة في هذه الرواية عند الحديث عن الجانب الايجابي في لغة "مينه" الشعرية، وفي قدرته على خلق صور فنية بارعة [خاصة للبحر وأنوائه].

مع أن معظم النقاد الذين تناولوا قصص وروايات "حنا مينه" بالبحث والدراسة أكدوا بأن الكاتب أصبح سيداً فيما أطلق عليه صفة / توصيف الرواية البحرية، غير أننا أشرنا منذ عام 1974 [المصدر: دراستنا في مجلة الأقلام – العدد الثاني من سنتها العاشرة – بغداد في تشرين ثاني 1974] إلى تأثر "مينه" بالروايات والقصص ذات الطابع البحري، وخاصة رواية "موبي ديك" لهرمن ميلفل، وأعمال أرنست همنغواي – الشيخ والبحر على وجه التحديد – ولابد أن "حنا مينه" كان قد اطلع على قصص وروايات الكاتب البريطاني جوزيف كونراد (الذي هو من أصل روسي 1857 – 1924) الذي عمل في البحر وكتب عنه، وكذلك بعض أعمال الكاتب القرغيزي {جنكيز ايتماتوف} الذي كتب خلال الحقبة السوفياتية روايات مسرحها البحر مثل "السفينة البيضاء" ورواية (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر).

ولعل دراسة الأستاذ الناقد (زياد العودة) هي من صلب الأدب المقارن التي تحدثت عن البحر بين "حنا مينه" وفيكتور هيغو؛ وهي إضافة إلى تسليطها الأضواء / الأنوار على موضوعة البحر فإن الأستاذ الناقد يرى في البحر كما لو أنه المعادل الموضوعي للحياة عند "مينه"، وليس مجرد وجه من وجوه الحياة:

" .. وهكذا، فإن الطواف في البحر عند حنا مينه، إنما هو طواف في الحياة نفسها، في مصائر الإنسان، وتعرجات وجوده. وهو أفكار وتأملات، وآراء في السياسة والمجتمع، والنفس الإنسانية. بكل مواضعاتها وسموها، بصعودها وهبوطها، والملحمة هي كل هذه الروايات التي دارت أحداثها في نطاق البحر. ولا يمكن الإحاطة بها ومعايشتها إلا إذا قرأناها وتمثلناها، وتفكرنا فيها، لذلك، فإن ملازمة النص أجدى من تفسيره، فاللغة عند حنا مينه مكنون لا يستغنى عنه في كتابته الروائية. والسرد عند حنا مينه قريب جداً من القارئ. وهو مخاطبة أكثر مما هو حكاية وقص وغالباً ما يندمج القارئ ويستغرق في أحداث الرواية، ويصبح معنياً بمجرياتها، وليس على مسافة بعيدة منها .. ومن هنا تتخذ طابعها الواقعي، ويختلط السيري فيها بالمتخيل، في نسيج يميز الرواية ويمنحها طابعها الخاص./ المصدر: الموقف الأدبي – عدد 524 – كانون أول 2014".

عودة إلى النموذج البطل

في هذه الرواية، كما في الروايتين السابقتين، يهتم الكاتب بخلق نماذج بطولية من البيئة البحرية المحلية، معللاً

السبب في سطور الرواية ذاتها: " .. **وفي ظروف الجوع، والمحنة، والنضال ضد فرنسا، كانت البطولة مطلوبة – ص 32** "؛ ولأن البطولة مطلوبة في هذه الرواية فقد ظهر لنا والد المتكلم / الراوي مثالاً يُحتذى: بحاراً صلباً ومناضلاً صلداً ضد الاستعمار الفرنسي، رغم أن الرواية تعيد الاستعارات التاريخية والأدبية ذاتها من حياة الكاتب "مينه" الذي أظهر وصوّر لنا والده - في قصصه القصيرة وفي **بقايا صور** وروايات أخرى - بأنه إنسان سكير فاشل مقبل على لذتين أساسيتين في حياته هما الخمر والنساء!!

وبشكل عام فإنني أعتقد جازماً أنّ رواية الدّقل هي عبارة عن إعادة صياغة لمجمل كتاباته السابقة لهذه الرواية، وخاصة رواية {{ الشراع والعاصفة }} التي تركز على بطولة البحّار أيضاً، وتمجّد تلك البطولة كما تتوسع في موضوعات "الأزرق الواسع" = البحر = الذي أحبه الكاتب، وأصبح ميدانه الواسع ومداه الروحي أيضاً. ولعل الاستثناء الوحيد من تلك التشابهات، بين هذه الرواية وما سبقها من كتابات، هو الموقف من الأب. إذ يظهر الأب هنا مبجلاً وقدوة حسنة، كما جاء في الصفحة الأولى من الرواية:

" لم أعثر على أبي ..

أنا واثق أنه في البحر. لم أجده حتى الآن. ما همّ. الشمس، حين تغيب في البحر، لا تظهر ليلاً. تختفي. وفي الغداة تظهر من الشرق. لم يقتلها البحر، البحر لا يقتل الشمس، والشمس لا تخاف الكمون في البحر. تغطس فيه قرصاً أحمر، ووراء الماء الأزرق، في مكان ما عند الأفق، تنحدر رويداً رويداً، حاجبة أشعّتها عن دنيانا.. والدي أيضاً احتجب في مكان ما في البحر. هو لم يغرق. لو غرق لوجدته في الباخرة. لقد عدت إليها في اليوم الثاني وما بعده، وظللت أعود إليها، وأغطس في أعماقها، حتى مشّطت هذه الأعماق، وتأكدت أن جثة والدي ليست فيها. عندئذ غادرتها نهائياً وأنا على يقين أنّ والدي لم يغرق. لعلّه غاص فيها وخرج من جانبها الآخر. لعله غافل البحارة وغاص في البحر إلى مسافة معيّنة، ثم خرج وذهب بعيداً.. إن والدي حي. والدي لا يموت بهذه السهولة، ثلاثون عاماً والبحر ملعبه. ثلاثون عاماً والكفاح بينه وبين الموج مستمر، وأبداً لم تستطع العاصفة إغراقه وتصفيته. بعض الأشياء، بعض القضايا، تستعصي على التصفية. شجرة راسخة في الأرض تكون، وتمرّ الأعاصير بها، وتعجز عن اقتلاعها. وتهبّ الريح عليها وتعجز عن إيباسها. جذورها هناك، في أحشاء الثرى. جذور والدي كانت عميقة في أرض الوطن، وفي بحره أيضاً، وفي هوائه كذلك. كان يملأ الدنيا، ويخيل إليّ أنه ما زال يملأ الدنيا، وأنه سيبقى، وسيظهر يوماً كما اختفى .. ص 13".

وهكذا تجيء الكثير من المقاطع والصفحات الكاملة في الرواية، وتتكرر، التي تشيد بالأب (صالح حزوم) باعتباره بطلاً وإنساناً شريفاً، إن لم نقل رمزاً مهماً من رموز الحياة!!

إنّ فكرة ومفهوم البطل عامة، والبطل الإيجابي خاصة، تهيمن على ذهن الكاتب "مينه" لاعتبارات أيديولوجية سياسية تنطلق من إيمانه بضرورة تغيير الواقع وخلق واقع اجتماعي وإنساني أفضل؛ وهذا ما عبر عنه في كتابه (كيف حملت القلم) حين كتب:

" **أما البطل الروائي فسيظل ضرورة موضوعية، برغم إنكاره، ولست أقصد هنا البطل الايجابي وحده، بل فكرة البطولة التي يزعمون أنها صعدت مع البرجوازية الأوروبية التي كانت الرواية ملحمتها، وإنّ زمان هذه البطولة انتهى الآن.**

– يشير "مينه" هنا بشكل غير مباشر إلى كتاب جورج لوكاتش عن الرواية كملحمة برجوازية - **إنّ البطل، في رأيي، ما زال يمثل فكرة الشخص القوي الحكيم، الموثوق، أي فكرة الإله، وعصرنا ما زال بحاجة إلى فكرة البطولة، في مدلولاتها الموضوعية التي تبعث على الطمأنينة .. وكفاح البشرية ما زال يحتاج إلى أبطال، وإلى نماذج عن البطولة – ص 117".**

***

غير أن الموقف من المرأة لا يختلف في هذه الرواية عنه في معظم كتابات "مينه"، إذ تظهر الأم فيها كقديسة – بشكل مطلق - على العكس من معظم النساء اللاتي يظهرن إما خائنات لأزواجهن كما هو حال الشابة "عزيزة"، أو جنسيّة هستيرية داعرة مثل (كاترين الحلوة)؛ ولذلك يصفها زوجها البحار {{ الريّس عبدوش }} بالعاهرة (صفحة 297 من رواية الدّقل)... في حين أنّ البحار القديم "صالح حزوم"، الذي هو والد **سعيد** [بطل الدّقل أو الشخصية المحورية في الرواية، والذي يقوم مقام السارد أيضاً] كان قد طردها من مدينة (مرسين) رغم أنها عشيقته، وربما خانته مع الضباط العثمانيين الذين يدفعون المال أكثر!!

ويمكن أن تنحط قيمة الرجل بالمفهوم الشرقي المتخلف، ويلحق به العار فيغدو "كالذي يعلك مثل النساء – ص 77"، أو في حالة ضعف الرجل يصير مثل "امرأة بشاربين – ص 230"، إلى آخر قائمة هذه التوصيفات التقليدية السلبية السائدة في المجتمع الشرقي عموماً، ويعبر عنها "مينه" على لسان السارد أو بعض شخصياته ونماذجه!!

كما أنني لا أرى ثمة شبه بين زنوبة وبين "عزيزة" التي ظهرت في رواية الدّقل – الكتاب الثاني من حكاية بحار – والتي حدثنا عنها الأستاذ السيد {واكيم أستور} الذي شهد شهادة إيجابية لصالح صديقه الكاتب "مينه" في تقديمه للرواية المذكورة قائلًا:

" *كيف هذه المرأة التي يقبل عليها (البطل) بهذا الشغف والجوع، والتي يستطرد حنا في وصف الكوامن من شبقها وفسقها، ومن نبلها وعنفوانها، ومن كرمها ومحبتها، ومن انتقامها وعفوها، ملاحقاً إياها في أدق التفاصيل، حتى ينتزع منها كل ما هو خيّر وطيّب ونبيل؟ ... هذه المرأة التي تفدي بنفسها كل البحارة، وكل*

الصبيان السود، وتحمل أوزارهم وخطاياهم، وتقودهم إلى طرح الأسئلة، وتدعو إلى التمرد ومقاومة الظلم، تكون لعبتها مشفوعة دائما بهذه الرموز التي تشير إلى [الوجه الآخر للمسألة] .. من يمكن أن تكون! كيف أخطأنا ورأينا فيها مجرد امرأة!".

(صفحة 9 من مقدمة رواية الدّقل – الطبعة الخامسة – دار الآداب / بيروت 2006 م).

وربما كان الأستاذ الناقد يتحدث عن أحداث لاحقة، يمكن أن تحدث في الكتاب الثالث من حكاية بحار – أي إعادة تكرار لما حث لزنوبة في **بقايا صور** – غير أننا ملتزمون، هنا، في الحديث فقط عن رواية الدّقل التي تحمل مقدمة الأستاذ (واكيم أستور).

وبحدود هذه الرواية، وموضوعة المرأة / الواقع، والنظرة الدونية لها، فإننا لا نتفق مع ((مينه" في طرح أفكار ومفاهيم أخلاقية غريبة، كما ورد في صفحات عديدة منها (ص 217 + 218 + 233)، أو قول **سعيد**: " لقد غصت الليلة في وحل التجربة، فماذا بقي؟ حياة البحّار تتطلب كلّ هذا. إنني أسلك الطريق إلى جهنم، لكنه الطريق الموصل إلى اللجة، غداً سأتحدث إلى الريّس عبدوش. ربما سافرت معه. في هذه الحال أكون قد اجتزت جميع الحواجز. أكون قد تعرضت إلى **جميع المفاسد كما ينبغي لبحّار**، وبعدئذ أسلم نفسي للبحر .. وأصير جندياً في جيشه الكبير – ص 251".

ورغم إيماننا بحرية التعبير عن الأفكار، مهما كانت غريبة أو تشطط وتبتعد عن الواقع والحقيقة، لكننا لا نستطيع أن نتفهم ضرورة أن يمرّ الإنسان بكل أنواع المفاسد من أجل أن يغدو بحاراً، أو أن "البحار لا يصير بحّاراً إلاّ عبر الحانة والمرأة والميناء" كما ورد في صفحة (255)؛ وكنا قد قرأنا سابقاً لكلام مشابه ورد في رواياته التي يمكن وصفها بالبحرية وخاصة رواية {{الشراع والعاصفة}}.

إنّ فكرة أو عقيدة الإيمان بأنّ رجولة البحّار ينبغي أن تتجسد في **ضرورة** أن تكون له امرأة وخمارة في كل مرفأ، كانت قد ظهرت في رواية {{الشراع والعاصفة}}، وكنا قد استشهدنا بذلك المقطع (ص – 46 / 47 من رواية الشراع والعاصفة) الذي يرسم فيه الراوي بعض ملامح الشخصية "الزوربوية" الطروسيّة؛ لكننا ما كنا لنقف عند هذه الضرورة العجيبة الغريبة ومسوغاتها غير المنطقية وغير المعقولة، إلا بعد أن تكررت في مقاطع عدّة من رواياته!!

* * *

لقد لمست في معظم روايات وقصص "مينه" أنه يطلق أحكاماً قطعية جازمة، بأسلوب يوحي كما لو أنها الحقيقة المطلقة، فهو يقول مثلاً "ما أمتع المرأة عندما تشرب – ص 240" كما لو أنه قانون وليس مجرد حالة مزاجية، ولا شرطاً لازباً، بل أحياناً يكون الأمر سيئاً وكذلك العكس صحيحاً أيضاً .. وكل هذا يعود إلى

الأسلوب التقليدي في السرد، وسيادة أفكار وسطوة الكاتب العليم بكل شيء، إضافة إلى غياب مفهوم "**تعدد الأصوات الروائية**" الذي سنقف عنده طويلاً عند الحديث عن رواياته الأخيرة وخاصة رواية (النار بين أصابع امرأة).

ومن الأمور السلبية في رواية الدّقل، أيضاً، عملية افتعال أحداث تبدو غير منطقية أحياناً، أو لا معقولة في أحيان أخرى، لمجرد التشويق أو الدفع بالعناصر الدرامية إلى مسارات جديدة كما في صفحة (290) وما بعدها، أو كما في صفحة (304).. وإنّ كان الكاتب قد أفلح أخيراً في إيصال روايته ذروة درامية قوية جداً، تتناسب مع كل ما تحدث عنه في كتابه (كيف حملت القلم) حول مفهوم أو مبدأ "**التشويق الروائي**"، الذي اعتبره من أساسيات وشروط نجاح أية رواية .. وربما كان يعني الشرط اللازب للرواية الكلاسيكية التقليدية التي سادت في القرن التاسع عشر، وحاول كتاب كُثر تخطي هذا المفهوم من أوائل بدايات القرن العشرين، كتّاب من أمثال بروست وجويس و"فرجينيا وولف" وفولكنر وكافكا وآخرين!!

الجوانب الايجابية في رواية الدّقل

أولاً: (التغني بالبحر)

رغم وجود الجوانب السلبية التي تحدثنا عن بعضها في هذه الرواية، فإنها لا تخلو من جوانب إيجابية عديدة أهمها التغني بالبحر، ووصف أمواجه وعواصفه وتبدلاته: سكونه وصحوه مقابل هدير أنوائه وهياج عواصفه... شروقاته الصباحية وإشراقاته عند الضحى، مقابل غروباته حين يحمرّ قرص الشمس وينام في حضن البحر "البحر ذلك الكون الساحر – ص 183" .. التغني بالبحر، وكل مكوناته ومتناقضاته، حتى بدا "مينه" كما لو أنه سيد الرواية العربية التي تتناول البحر وشواطئه وموانئه، مرافئه وعماله، سفنه ومراكبه، خلجانه، أمواجه، عرائسه.. إلخ كمكان أو بيئة حاضنة للرواية ومسرح الأحداث.

لهذا السبب فقد جمع الروائي بين طيات لغته ومفردات سطوره كل ما يتعلق بالبحر من شاردة أو واردة، فتحدث كثيراً عن كهوف وصخور الشواطئ، وعن الكهوف البحرية، كما تحدث بوصف مستفيض عن تلاطم الأمواج خاصة في فترات العصف والقصف، فترات هطول وابل الأمطار الغزيرة مترافقة بالريح العاتية، فترات وساعات جنون البحر!!

كما تحدث عن السواحل والكورنيشات، ومقاهي الميناء (ص 98 – 99 – 117 – 120 ... الخ)، مثلما تحدث بخيالٍ شاعري عن عرائس البحر، وأغاني البحارة، وفرسان المراكب: العمال والصيادون، وعمليات الصيّد.. أدوات الصيد والشباك، المراكب والقوارب والسفن، وأجزاء السفينة (الياطر – الدفة – الصاري – البكرة والحبال – الدّقل – الأشرعة –

مقدمة السفينة وقمرتها.. إلى آخر مفردات ومكونات السفن).

نعم لقد امتلأت لغة "حنا مينه"، وجمله، ومقاطع رواياته، بمفردات البحر والسواحل والرمال واللجة والزبد، والأصداف، وجلسات السمر، والشواء، وكل ما يمت للبحر بصلة ما: حركة الموج في هدوئه ورخائه، وفي لحظات غضبه أو جنون عنفوانه .. امتلأت هذه اللغة بمكونات ومفردات البحر، حتى ليخيّل إليك وأنت تقرأ "مينه" كما لو أنك ترى البحر رؤية العين، وتحس بأنفاسه. بشهيقه وبزفيره، برائحته الطيبة العبقة تارة، وبرائحة الوخم الزنخة تارة أخرى .. **تحس وتشعر كما لو أنّ قدميك مبتلتان بماء ورمال سواحله**، حتى وإن كنت بعيداً عن تلك الشواطئ بآلاف الأميال. أو إنك، ربما، لم ترَّ البحر مرة واحدة بعينيك المجردتين طيلة سنوات عمرك.

وهنا يكمن سر الخلق الإبداعي، الخلق بمعناه المجازي. أي تحويل ما هو مخلوق، وقائم منذ الأزل، إلى حياة ضاجة وصاخبة بعنفوان الوجود كما يفعل الرسام المبدع الفنان الذي يستعير من الطبيعة، ومن الحياة الاجتماعية، ومن وجوه الناس أيضاً ومشاعرهم وانفعالاتهم الداخلية، ومن ألوان الطيف الشمسي.. إلخ لينجز لك لوحة تتجمع فيها كل معاني الحياة وهي محصورة في قطعة قماش أو خشبة قد لا تتجاوز مساحتها المتر المربع الواحد!!

ورغم أن صديقنا الناقد العراقي (د. قيس كاظم الجنابي) تحدث عن مهارات "مينه" الفنية – مُركزاً على قوة الصورة الوصفية أو بناء المشهد الوصفي – في معرض حديثه عن رواية {{الشراع والعاصفة}}، لكني أقتبس للقارئ الكريم بعض مقاطع ذلك الحديث الذي أراه ينطبق هنا على رواية الدّقل أكثر من انطباقه على رواية {{الشراع والعاصفة}}، وإنّ كان يؤدي إلى النتيجة ذاتها: قدرة وموهبة "مينه" على رسم لوحات فنية بديعة بالكلمة، رغم أن بعض تلك اللوحات تجيء كما لو أنها خارج السياق العام لبنية الرواية:

"فلم يترك صغيرة و كبيرة إلا وصفها، فقد وصف الشاطئ ومدينة اللاذقية والشراع والمقهى والخيمة والساحة والمركب والمنارة والعاصفة والبحر والزمن والشخصيات، فهو واصف متمكن من أدواته التعبيرية، لأن الوصف يوقف حركة الزمن ويسلط الضوء على المكان ...... فهو يقرن الزمن بالمكان ويحاول أن يخلق حركة مشهدية في ثنايا السرد، كما فعل في شخصية الطروسي، ووصف الأمكنة كاللاذقية والبحر الذي يرصد من خلال حركة الصراع ..... إنّه يغوص في رحم الوصف التعبيري، وكأنك تشعر بأن الوصف لديه ليس نقيضاً أو كابحاً لحركة الزمن؛ وإنما هو عنصر فاعل في بلورتها، واستثمارها لبناء المشهد الوصفي الذي يعكس رؤية فنية واضحة كما في وصف الماء. فقد بقي الوصف متصلاً بحركة الماء نفسياً وزمنياً، لأن الأفعال المضارعة المتتالية عطلت تلك

الحركة والتي تحولت إلى مئات الدوائر والحلقات، وجاء الحوار ليخلق التناسب المطلوب مع حركة المشاهد الوصفية، كما في وصفه للمركب...... ما دفعه إلى ربط وصفه لإيقاع البحر مع إيقاع الموسيقى، ما يشير إلى حوارية مضمرة في بناء المشهد الوصفي، ما منح المشهد توتراً سمعيّاً يوازي التوتر النفسي المهيمن عليه / ص 52 – 54 من كتاب د. قيس كاظم الجنابي: النزعة الحوارية في الرواية العربية – دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد 2011".

* * *

كثيرة هي الصفحات التي تتغنى بالبحر في روايات "حنا مينه"، خاصة الروايات ذات الطابع البحري، وربما كُتب الكثير من الصفحات حول هذه الخاصية أو الجزئية التي تمتع بها الكاتب وميزت الكثير من أعماله الأدبية، بيد أني وجدت في صفحة (302) وما بعدها أجمل صفات التغني بالبحر: إذ يصف الكاتب بمهارة فنية فائقة، وخبرة لغوية وشعرية، وتجربة حياتية عميقة، عملية إقلاع السفينة التي يركبها بطله (نموذجه الفني: **سعيد**) لأول مرة، وكيف سارت الأمور في البدء برخاء ونشاط وحيوية ومسرّة لحين ما حلت العاصفة، وما أدراك ما العاصفة البحرية؟!

" بعد أيام كان كل شيء جاهزاً للإقلاع. اكتملت حمولة المركب من العفص. وثّقوا العنابر جيداً. تركوا السطوح للركاب. قام بحارته بكل ما يلزم، وعندما نزل هو أخيراً إلى المركب – يتحدث الكاتب هنا عن الريّس عبدوش – قام بتفقّد كل شيء، الدفّة، الصواري، الحبال، الياطر، البكرة، المؤونة، القمرة، والمطبخ. وقال في نفسه خاشعاً: "باسم الله مجراها ومرساها". استعاد، على نحو إرادي بالغ القدرة، سيطرته على أعصابه. بدا كعادته، جبّاراً، كفوءاً لنزال لا يعرف متى يحين، ربّاناً مهيمناً على مملكته الصغيرة، بكلّ ما فيها من بحّارة وركّاب. الفارس ارتدى درع القتال. المحارب تقلّد خوذة الجندي. الريّس لبس ثياب السفر. أيّها الأفق البعيد، يا بحر العواصف والظلمات، يا لجّة في معابدها تقرع طبول نحاسية وتتعالى تراتيل، ليس، في كوننا هذا، من عريس أجمل، ومن ملك أرهب من ريّس يسير إلى ملاقاة المجهول، في عينيه يتّقد فردوس وجحيم، وفي مهابته تسطع رجولة إنسان لا يخشى العدم............... كان ظهر المركب غاصّاً بالمسافرين والأمتعة والأشكال المتفاوتة للثياب والأعمار والحركات. كلّ شخص، كلّ عائلة، كلّ مجموعة، تحاول أن يكون لها ركن محدد، الصرر، السلل، البطّانيات، مبعثرة، متداخلة، تنتظر أن يستقر أصحابها لتستقرّ هي.......................

لم يكن سعيد غريباً على هذا الجو في الميناء. أما وهو يستقبل البحر، في رحلته الأولى، فقد استشعر غربة لم يعرف إلامَ يردّها. كانت هناك أمه، وكانت هناك كاترين الحلوة، وكانت هناك عزيزة مخلوقاً إلى النسيان أقرب. صارت شيئاً

للـذكرى. بعـدت كأنمـا عرفهـا منـذ زمـن بعيـد. منطقـة الميناء، والشـاطئ الصـخري، والصبي الأسود، أشياء تراجعت إلى خلفية الأحـداث، بعـد الـذي عرفـه في أسـابيعه الأخيرة من حياة ملأى بأسرار الجنس على يـد كـاترين. والآن، هـاهو علـى وشـك الانطلاق. إنّه الانفتاح على الكون.

في الوهلة الأولى للإبحار، كان الريّس عبدوش على الدفّة. ناور لإخراج المركب من الميناء، وصرخ بأوامره في توجيه الأشرعة وشدّ الحبال. انقلب من ذلك الهدوء الذي عـرف بـه علـى البّـر، إلى كتلـة أعصـاب مستنفرة، مستبدّة، غاضبة، آمرة بلهجة قاطعة لا مكان معها للتردد أو التأخر في التنفيذ. غـدا ذئبـاً حقيقيـاً في قطيـع مـن خراف. تجاهل سعيد كأنّه لا يعرفه. مرّ به من دون أن يلتفت إليه، أسلَم أمره إلى أحد قـدامى البحّـارة. راح هـو يراقـب حركـة الجميع ويضبطها، ويوجه بقسوة آمر في فرقـة صـدامية، حتـى خُيّـل لسـعيد أن الكلام، بله المناقشة، أمر غير وارد مع هذا الرجل، وأنّه لو قرر الاندفاع بمركبه نحو جبل صخري ليتحطّم عليه، لم يكن لأحد من بحارته قِبَلٌ بمراجعته في تصرّفه". (ص 302 – 304)

ثم ينتقل الكاتب / السارد من مرحلة الإقلاع السهل (الليّن) للمركب إلى مرحلة العاصفة البحرية، وأثرها على النفوس البشرية، إذ يقوم الكاتب بتصوير حالات بشـرية غريبـة وجديـدة في تلـك اللحظـة الخطرة، التي ترتبط بها الدواخل النفسية مع مؤثرات العالم الخارجي: أحاسيس كل من **سعيد** و{{الريّس عبدوش}} اتجاه كل واحـد منهمـا نحـو الآخـر، واتجـاه الحيـاة والموت، وما الذي يعنيه الواجب والإخلاص للقيم الاجتماعية .. ما الذي يعنيه العرّف المتداول بين البحارة، وشرف الشجاعة، والتضحية بالنفس:

"لقـد تسـرّب نبـأ، أعيـاه أن يعـرف مصدره، أنّ والده في الإسكندرية. الريس عبدوش لم يقل هذا، ولم يأتِ على ذكر والـده، فهـو أذكـى مـن أن يلعـب ورقـة مكشوفة. صـالح حـزوم فـارق كـاترين الحلوة وفاءً بواجب قومي، وهو يفارقها وفاء بواجب أبوي وحين تدقّ ساعته، بعد قليل، ستكون له حرية البحر، في سبيل أن يحقق تلـك الأسـفار الغريبـة الـتي سمـع بهـا مـن البحّارة وقرأ عنها في القصص. إنّه سيجتاز عقبـة الصـمت في الملـح، ليعطـي نفسـه إلى أغنية الشجعان في الريح، وسيكون اجتيازه للمعبر الخرافي بين عالمي الماء واليابسة، جسراً يحقق فيه مآثر لم يسبقه إليها بحّار. غير أن المرأة في المرافئ البعيدة، لم تعـد تشكل نداءً جسدياً بالنسبة إليه. إنّه، على نحـو مـا، يمـارس إحساسـاً حسـوداً تجـاه الريّس عبدوش الذي يمتلك، وحده، كلّ ذلك الجسم الحار. أما الضمير المعذّب الذي بكّته في البدء لأنه خان أباه مع عشيقته، فقد خفّف من تبكيته العقل المرن الذي برر لـه فعلتـه. لم يكـن يحـسّ، كـالريّس عبدوش، بمرارة ما. كانا رجلين يحبّان امـرأة واحـدة علـى ظهـر مركـب واحـد،

أحدهما يتعذّب بالفراق والآخر يتعذّب بالشك، وكان انطلاق المركب، في الثلث الأول من الليل، فيصلاً بين ما قبل وما بعد، جسماً ومادة، ماء ويابسة، لكنه لم يبلغ أن يقطع خيوط الشبكة الفكرية التي تعلّق طرفها في اللاذقية، وامتدت هي مع المركب في إبحاره البعيد". (ص 303 / 304).

الربط الفني البديع بين الداخل والخارج، بين حركة الانفعالات الداخلية مع الإطار الخارجي – أو البيئة التي يمثلها المشهد المسرحي – ربط فني بارع ودقيق؛ استثمار تقني هائل لصراع الإنسان مع الطبيعة، من جهة، وصراع الإنسان مع أخيه الإنسان من جهة ثانية، لخلق حالة درامية تصاعدية كبيرة (ومعقدة في الآن معاً) تصل ذروتها الإنسانية في اللحظة الأخيرة، وفي الصفحة الأخيرة من الرواية بالذات، لاسيما وأن تلك الصفحة تنتهي نهاية غامضة ملتبسة قابلة لأنواع التفسيرات والتأويلات النقدية؛ كما لو أنّ الكاتب يريد أن يشرك القارئ ويشحذ ذهنه ليستنتج بنفسه أقرب الاحتمالات المفترضة لتلك النهاية الغامضة والملتبسة!!

وأعتقد أن هذه الخطوة، خطوة متطورة في أدب "حنا مينه" باتجاه "دمقرطة الرواية" وجعلها أكثر شعبية، وجماهيرية، من الروايات التقليدية التي يسود فيها منطق الكاتب "كليّ المعرفة / أُحادي التفكير والاتجاه" حيث تنتصر باستمرار إرادته في التعبير عن منجزه الشخصي ... ولهذا جاءت هذه النهاية المفتوحة للرواية بطريقة فنية وجميلة، وإن كانت غامضة وملتبسة. حتى ولو أراد الكاتب أن يُخبئ جوهرها، أو أن يكون حلّ لغزها مُضمراً (مُخبئاً) إلى الجزء الثالث من حكاية بحار كما نوّه في الملاحظة المكتوبة بعد السطور الأخيرة من الرواية... - أقول إنّ هذه النهاية المفتوحة جاءت بطريقة فنية جميلة وبديعة، تتماشى مع روح العصر أو مع التطورات التي حصلت في عالم القصّ عامة، والرواية على وجه التحديد والتخصيص.

الإنسان في هذه الرواية لا يصارع الطبيعة وأخاه الإنسان فقط، إنّه يصارع دواخله وأحاسيسه غير المنظورة أيضاً. يصارع قوى الشر في أعماقه ويجاهد لأن يرى حقيقة نفسه ولو في "مرآة مكسورة"، كما ورد في الرواية، وكما كان يحدث لسعيد وهو يقدم على أي عمل من أعماله، خاصة في علاقته مع (كاترين الحلوة)، العشيقة السابقة لوالده – وزوجة رَبّ عمله الجديد الريّس عبدوش – وباختصار، فإن الصراع الدرامي كان يدور في الدواخل كما هي الحال عليه في الخارج: في البيئة // مسرح الأحداث // وفي العلاقات الاجتماعية في الآن معاً.

في بداية استعراضها لكتاب د. عاطف البطرس عن "حنا مينه"، بوحي وتأثير من هذا الكتاب، ثبتت الكاتبة (سمر الزركي) السطور الآتية: << برع الكاتب حنا مينه من خلال رواياته في تجسيد العالم الداخلي لبطله، الذي لا يتطور من خلال مواجهته مع الخارج (الطبيعة والمجتمع)

فحسب، وإنما من خلال مواجهته لذاته وصراعه معها من أجل الانتقال إلى مرحلة نوعية جديدة أعلى مستوى سواء على المستوى المعرفي، أو على مستوى تحقيق الشخصية لهدفها الأعلى في الرواية – المصدر: صفحة 21 من مجلة إليسار/ عدد 22 – 23 February – january 2013م سوريا".

وكنا قد كتبنا في سطور سابقة بمجلة الأقلام عن مواجهة الذات والصراع معها، وتابعنا أصداء صراع الرحمن والشيطان في النفس البشرية، ومعضلة الخير والشر – حيرة هاملت وإلحاح الفكر في رواية [[الشمس في يوم غائم]] – وأثر دوستويفسكي وكازنتزاكيس على أدب "مينه"، واهتمامه بتجسيد العالم الداخلي لشخصياته المحورية (البطل/النموذج).

ولابد أنّ قارئنا الكريم يتذكر الصراع النفسي الذي كان قد عانى منه بطل أو نموذج رواية [[الشمس في يوم غائم]] جراء التناقض بين انحداره الطبقي وحالته النفسية، ورغبته في الانسلاخ عن طبقته البرجوازية والالتحام مع مجموعة الناس المضطهدين، والذين كان يعاشر بعضهم كالخياط وضابط الإيقاع والمرأة "ذات العينين السوداويين" التي يحب ويعشق!! ...... وباختصار فإن "مينه" يحاول إبراز هذين النوعين من الصراع: صراع الخارج وصراع الداخل. الخارج الذي تجسده الطبيعة [البحر مثلاً] أو الآخر (الإنسان الظالم المستغل، مثلاً)، والداخل الذي تمثله النفس البشرية بكل ما يجيش في جنباتها ودواخلها.

وهنا، في هذه الرواية، الدّقل، يجوس الكاتب في دهاليز عوالم (**سعيد** بن صالح) الداخلية ليجعله يبوح ويرى نفسه ولو من خلال "مرآة مكسورة":

"اضطرب لهذا التداخل في الأفكار. وجد الأشياء متشابكة، معقدة، ووجد نفسه في متاهة بينها. كان على غير انسجام مع نفسه. وكان ضميره، كناقوس نحاسيّ، يدقّ في الداخل، دقّ عندما كان سعيد في الخمّارة والمبغى، وعندما كان يشرب الحشيش، وكذلك عندما حاول سحق عزيزة فانسحق.. الآن يدقّ وهو يشتهي فخذ كاترين الحلوة. حذار يقول. كن شريفاً كما أرادك أبوك، كما نصحك قاسم. عزيزة أحبتك. كاترين تلهو بك، إنك تهوى كاترين لا عزيزة. أنت مع الفخذ لا الوجه. مع الدعر لا مع الطهر. مع آلة الجنس لا مع الروح. "أنت فاسد يا سعيد، فاسد، فاسد". لقد رأى نفسه في مرآة مكسورة – ص 286 / 287".

أما بالنسبة لتصوير هبوب العاصفة البحرية ذاتها، وأثرها على حياة البحّارة والراكبين عامة، وحياة المتنافسَين على (كاترين) خاصة – وأعني بهما **سعيد** والريّس عبدوش – فإنّ يدّ / ريشة "مينه" تلاعبت بطريقة فنية رائعة وبارعة لرسم لوحة مدهشة لهذه العاصفة، لوحة صادمة ومؤثرة في الآن معاً لهذا الصراع الأزلي بين

الإنسان والطبيعة، بين الحياة والموت، وبين الخيّر والشر أيضاً.

ولكل هذا (أو بسببه) أشعر بالجزع والعجز عن التعبير، وعن تصوير وتلخيص – أو حتى مجرد اقتباس بعض المقاطع – من هذه اللوحة الفنية المأساوية القويّة، البديعة والمليئة بالكثافة الشعرية. ولذلك أحيل صديقي القارئ، وسيداتي القارئات، إلى قراءة = أو إعادة قراءة = الصفحات الأخيرة من الرواية، وخاصة صفحة (318) التي تبدأ منها العاصفة البحرية. وأرجو أن نقف ملياً عند هذا المقطع:

"وقام البحّارة بنزح المياه، لكن الثغرة اتسعت، وتدفق البحر إلى الداخل عنيفاً جارفاً، وبدأت الأجسام تتخبّط .. ثمة من عام في الماء، مستسلماً للغرق، ومن طفا، فهو يتخبّط ويصرخ مستنجداً. والظلمة شديدة، وليس إلا فانوس محاط بالزجاج، يلقي على رؤوس الغرقى، ظلاً مأتمياً من نور شحيح – ص 330".

وإذا وقفنا عند السطر الأخير من هذا المقطع، فإننا سنلمس هذه الكثافة الشعرية مجسدة في التعبير عن ظلمة البحر الشديدة في لحظة عاصفة، وكيف أن بقايا نور الفانوس "المحاط بالزجاج" وحدها في ذلك الكون الواسع الشاسع الغارق بالظلمة يلقي على رؤوس الغرقى ظلاً من نور شحيح. غير أن الكاتب أوحى لنا من خلال استخدامه لكلمة أو صفة "مأتمياً"، ما الذي كانت عليه حالة المركب والناس، وليصوّر لنا – من خلال هذا التعبير – ما الذي تعنيه تلك اللحظة المأساوية بالنسبة لأناس غرقى لا أمل لهم في الحياة؟ !

ثانياً: (التغني بالحب)

مع أننا لمسنا صوراً من التغني بالحب في صفحات عدّة من كتابات "مينه" السابقة، خاصة في رواية الياطر التي نقلت (زكريا المرسنلي) من حالة التوحش والتفرد / حالة الوحدة / إلى الحالة الإنسانية الطبيعية بفضل الحب، ولكننا وجدنا في رواية الدّقل وصفاً رائعاً وتعبيراً دقيقاً، مرهفاً وشاعرياً، لتجربة الحب الأولى أو الأحاسيس المبكرة الجميلة التي تنشأ عند الرجل وهو يلتقي بأنثاه المرغوبة كما في صفحة (150) وما بعدها:

"هل هذا هو الحب؟ وهل يبدأ فجأة كما بدا؟ ولماذا يخفق قلبي، ويجف لساني؟ عزيزة! يا عزيزة! يا عزيزتي! من أرسلك إليّ؟ أية فرحة صنعتها لي اليوم؟ هل كتب عليّ أن آتي من بعيد، من اسكندرونة، وأن أسكن الميناء، كي ألتقي بك وأراك؟ أنا كنت أعمى. لم أنظر إلى نافذتك يوماً. لم أحس بك يوماً. كل ما شعرت به هو الرغبة، هو الحنين، بدون أن أعرف لمن، وبدون أن أدري أنك هناك، في عليّتك، تنظرين إليّ، وتدبّرين كي نلتقي، آه ما أتعسني، وما أشد وطأة الحب عليّ. إنه لذيذ إلى حدّ لا يوصف، ومعذّب، معذّب إلى حدّ لا يوصف. الحب شيء غريب، يستولي عليك، يتغلغل في ذاتك، من دون أن يكون لك عليه سلطان. ليس جرحاً في اليد، ولا

رمـداً في العـين. أنـت لا تعـرف أيـن هـو، وكيـف دخـل. وأنّى يستقر، وهـذا القلب الذي يختلج، كيف العمل لوقف اختلاجه؟ ص150 – 155".

ورغم هذه المشاعر الجياشة التي تمرس الكاتب برسمها في روايتيّ الياطر و الدّقل – الروايتين البحريتين بامتياز مطلق، إضافة إلى رواية الشراع والعاصفة – فإننا سنجد لاحقاً ثمة نقص كبير في الحب عند الشخصيات الرئيسية في رواياته الأخيرة، مما يجعلنا في حيرة من أمرنا أو فيما يشبه التناقض النقدي؛ ولهذا يمكننا أن نعطي صفة "عالم زاخر"لأدب حنا مينه؛ لأنه أدب يحوي على الكثير من المتناقضات كجزء من تناقضات الحياة رغم السمة الايجابية السائدة فيه، والتي جعلت من "مينه" أحد أعلام القصة العربية المعاصرة!!

ثالثاً: (التغني بقضايا العروبة وقضايا العمال)

في هـذه الروايـة، كمـا في رواياتـه السابقة، واللاحقة أيضاً، ينطلق الكاتب من المواقف الايجابية ذاتها التي تهم الأمة العربيـة والقـوى المناهضـة للاسـتعمار والصهيونية العنصرية في العالم أجمع، من خلال إدانته للتآمر الاستعماري (الفرنسي التركـي المشـترك) في اقتطـاع لـواء الإسكندرونة من سورية – باعتباره من مواليد ذلك اللواء الذي يصفه بالسليب كما ورد في صفحة 117 – ثم في زرع الكيان الإسـرائيلي، لاحقـاً، في قلـب فلسـطين العربية:

"أيّها البحر! أنت كنت شاهداً هنا، كما ستكون شاهداً في فلسطين، فرنسا في سورية وبريطانيا في فلسطين، زحف الأتراك على اللواء وزحف اليهود على فلسطين.. المقصّ يعمل في خريطة سورية. قضمة من الشمال. قضمة من الجنوب .. ونحن؟ أين العرب؟ أين الحكومة؟ أين دمشق؟ أين عصبة الأمم؟ ص – 114".

ولابد أن هـذه المواقف الايجابية وراء منح النقاد لحنا مينه صفة الكاتب العربي التقدمي الذي يهتم بشؤون أمته وشعبه وقضاياهما المصيرية. ونحن نؤمن بصحة ومصداقية كل سطر كتبه القاص والروائي في هذا المجال، لكننا نختلف معه فقط في طريقة المعالجة. إذ أن قوة الفن الحقيقي تكمن في النفاذ إلى عقول وأفئدة المتلقين والتأثير عليهم بطريقة غير مباشرة؛ لأن الخطاب السياسي المباشر يضعف من قوة أي عمل فني إبداعي، كما إنه لا يتماشى مع روح العصر والتطورات الحاصلة في وسائل الإبداع بما فيها القصة والرواية.

وما ينطبق على قضية الإسكندرونة وفلسطين ينطبق أيضاً على قضية طرح مسألة تنظيم العمال، واستغلال مناسبة الأول من آيار – عيد العمال العالمي – لتسيير مظاهرات، وبث الوعي بين عمال الموانئ والمرافئ والبحارة ...الخ من أجل العدالة الاجتماعية، إضافة إلى النضال ضد المستعمر الفرنسي إبان عام (1944م) حين تلبدت أجواء الوطن والعالم أجمع آنذاك بغيوم الحرب العالمية الثانية، كما ورد في صفحتي (204 - 205).

المصادر والمراجع

أ - بعض أعمال "مينه" التي ورد ذكرها في البحث

1 - رواية المصابيح الزرق - الطبعة الأولى عام 1954 دمشق - والثانية عام 1966 / منشورات دار الكاتب العربي في مصر.

2 - الشراع والعاصفة - منشورات مكتبة ريمون الجديدة - بيروت1966م.

3 - الشمس في يوم غائم - منشورات وزارة الثقافة السورية 1973 م.

4 - الياطر - منشورات مكتبة ميسلون في دمشق عام 1975 م.

5 - بقايا صور - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق 1975 م.

6 - رواية الدّقل - الطبعة الخامسة / دار الآداب في بيروت عام 2006 م.

7 - النار بين أصابع امرأة - الطبعة الأولى/ دار الآداب في بيروت 2007م.

8 - كتاب "كيف حملت القلم" - الطبعة الأولى/ منشورات الآداب 1986 م.

ب - مصادر أخرى:

د. قيس كاظم الجنابي: النزعة الحوارية في الرواية العربية - دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد 2011م.

ج- المجلات

1 - الأقلام في سنتها العاشرة - العدد الثاني - بغداد في تشرين الثاني 1974م.

2 - الموقف الأدبي في سنتها الثالثة والأربعين - العدد 524/ دمشق في كانون الأول 2014م.

3 - مجلة "اليسار" - عدد 22 /23 - دمشق 2013 م.

□□

قراءات نقدية..

صوت آخر لنشيد الغياب..

◘ محي الدين محمد

حين تملك الأنثى رتبة الشعر والأمومة معاً وتمضي في الطريق إلى النجّوى، والتهامس، واستقبال الأطياف بدفء الإحساس، ورقة المشاعر، وتطاردها اللغة لترفض في شهوتها الثانية شقاءها القديم الذي سبقتها إليه جدتها حواء، وهي تعيش زمن الخطيئة الأولى، لا بدّ أن تنتظر مكافأة القصيدة عبر مفاجأة التجلي وقد همس البوح على إيقاع النشوة الروحية في عشقٍ سرمدي للحياة...

ومن خلال الحلم الشعري المرتبط عفوياً بالتشكيل الصوري الطالع من تحت سقف المخيلة، وقد اختمرت عجينته الألفاظ وهي تلامس المكونات الشعرية في سيرورة وجدانية تحققت معها سلطة النص الشعري الحديث بقالبه النثري.

وفي تداعيات التوحد مع الانفعالات المبطنة بالقلق الوجودي ترتقي تلك المكونات في ديوان /ويكتمل الغياب/ للشاعرة دعد إبراهيم.. حيث أعلنت انتصارها على عصر الجاهلية الأولى رغم ما يحمله عصرها الجديد من نظرةٍ ما تزال قاصرةً تجاه الاهتمام الجدي بتفوق حفيدات حواء في الإبداع وصعودهن الدرجة السابعة فوق السلم الاجتماعي الذي كان وما يزال هو الأساس في بناء حضارة المجتمع البشري عبر العصور.. تقول في ديوانها ص 74 :

آنَ هبت الرّيح التفاحة /بنتْ لها آلاف الأجنحة/ لا مكانَ يتسّع لتلك الخطيئة/ وهي تتلعثم مثل طفلةٍ وقعتْ.. في رحم الأسئلة/ خطيئة انغرست كليلةٍ شتائيةٍ/ ثم رحلت خلف الريح/ باحثة عن زمنٍ/ فرَّ من ذاكرتها/.

وفي ارتشاحات ذاتية على رنة أجراس الدخول إلى فضاء التمني في عالم الإبداع الأنثوي ومعادلة الأسرار التي هجرت فيها الشرنقة الأولى بين يدي الزمن والتاريخ.. في هذه المنطقة من العالم المسمى بالشرق كجهة مختلفة في العلاقة مع الأنثى تستعيد الشاعرة (تفاحة الخطيئة) بقالب استعاري أشار إليه الفعل المضارع (تحمل) بدل الإنسان المعني بهذا الفعل ـ فدللت على ذكاء الجملة كمطلع في النص وهي تنقل لنا الخبر.. وتكون (عشتار) في مقامها الأسطوري هي المشاركة في صنع عالم الشاعرة ولكن بوعي جديد..

أيتها الأنثى المقدّسة/ يا عشتار/ أريد أن أهطلَ بكل وجعي/ وبكلِّ مآسي الشرق/ فوق طرقاتٍ تتلوى داخل روحي..

وفي تقاطعات النمو اللحظي الذي يرافق عتبات الأسطورة في البعد الآخر تستحضر /دعد/ موقعها كأنثى تعرف واقعها في هذا الشرق الذي لا تعنيها فيه ثقافة المحنطين والرافضين لمملكة الحرية التي تصنعها النساء على خريطة كونها المترامي... تقول دعد ص 109 الديوان:

أتكئ على حافة الليل/ استدعي روح الياسمين/مجنونةً بأبجدية الحنان/وأصابع عشاقه/ ساعة أقطف وردة غرتني/ لا يفوح منها إلا التوق/ لماضٍ يركض في أوردتي..

إنها الغربة في لغة الأبجدية التي تقفز معها الشاعرة نحو ماضيها ولكن ليس هو الزمن الذي ارتبكت فيه العقول تجاه المرأة باعتبارها أمّاً تطهو الطعام.. وتقول نعم رغماً عنها فقط بل لا بد من الاعتراف بوجودها على كلّ الأصعدة بما في ذلك حرية الإبداع...

لقد استنطقها الشك في معطيات زمنها رغم ما حققته الأنثى من إنجازات تفوقت في بعضها على الكثيرين من إخوتها الرجال.. ص 48:

قررت أن أستقيل/ من غيابي/ وقفت أمام بيتنا/ أمام بيته/ كان اسمه يلمع فوق البوابة/ بحثت عني/ لمحت ظلاً يغادر فتبعته..

ما يلفت النظر في هذا المقطع هو حمولته من المعاني بالرغم من بساطة المفردات ووضوح المعنى كما يظن القارئ للوهلة الأولى.. لكن قرار استقالة الشاعرة من غيابها فوق المكان الذي ترتاده فيه دلالة أكثر وهي الكناية ـ في الجانب البلاغي والتي لخصت فيها حضورها رغم كل المعوقات التي تحولت معها إلى الظلّ الذي مشى بعيداً وبقي هو حارسها الأول والأخير..

ما تكتبه الشاعرة دعد في يومياتها تميل معه إلى الخطاب الذاتي ولكن بهم جمعي تستحضر فيه الأطياف المتداخلة بألوانها وعبر تموجات لفظية تجنبت خلالها الفرز المجاني للمعاني التي تود إيصالها للمتلقي... وآثرت التكثيف وراء الاستعارات البلاغية الحديثة على طريقة الإيماض والسرية في متابعة المقطع الشعري القصير.. (ص 94).

محاصرٌ أنت/ ضائع بين الوجود والعدم/ بين الجنة وبين جحيم يتوالدْ/ وحين يقرُّ قرارك/ يقلقني السؤال: إذ كيف تأتي لتسحب الغطاء فوق جسدك/ يوم يتجاذبه الآخرون/..

وفي هذا المحسن اللفظي الذي تستولده الشاعرة بدافع نفسي كان وراء إنتاج النص وعزّزت من خلاله عفوية اللغة بامتداد فنيّ عماده/ الإثارة والتشويق كما في هذه الألفاظ /العدم ـ الوجود/ الجنة/ الجحيم. وهذا هو التضاد الحامل للطباق في معناه الإيجابي وقد خدم طريقة الصوّغ الفني كعنصر ليس جديداً في الشعر ولكنه أدى غرضاً بلاغياً جنب النص من الوقوع في السرد التقريري الذي يلازم في العادة النصوص التي تكتب بشكل نثري بسيط وواضح في أدواته الفنية.

وأما الانقلاب على الفراغ النفسي فقد تمكنت الشاعرة من القيام به عبر قوة جذب خاصة رافقت الصور الشعرية ومعها كانت الإشارات رامزة وغامزة في أداء دلالي احتفظت فيه تلك الإشارات بثوبها المخملي.. كما في هذا المقطع ص 59:

ثار الياسمين بوجه جلاديّه/لأنهم يسلبونه أعزّ ما لديه/ لكنه تنازل عن غضبه/ حين رأى سعادة الآخرين بعطره..

في الفعل الماضي ثار الياسمين ـ نقلة جديدة اختلفت فيها الاستعارة وجدان القارئ إذ كيف يستطيع الياسمين القيام بثوره ضد ظالميه؟ وهنا تأتي حركة اللغة داخل النص حركة مثيرة.. وفي الفعل الماضي أيضاً (تنازل) ثمة وجه استعاري آخر حقق نوعاً من الانسجام في الدافع النفسي لإنتاج النص أولاً.. وتمكن من إثارة القارئ ثانياً.. وهذه هي أهميته سواءً كانت الشاعرة وقتها تعيش يقظتها أم تحلّق في اللاوعي كفضاء آخر..

والمحمول الشعري في ديوان /ويكتمل الغياب/ فيه إشارات ملونة لحالة الشاعرة أثناء كتابة النصوص ومن هذه الإشارات الوجع الداخلي الذي كان الدافع الأقوى وراء إنتاج تلك النصوص.. وهذه هي العلاقة الوجدانية الصادقة التي تحمي العمل الشعري من المجانية..

وما هذه الأراجيح والظلال التي تسكن تحتها المخبوءات السرية سوى دلالة واضحة على أثر الجرح الداخلي المبطن بالنوايا خلف الفعل المضارع/ ويكتمل الغياب/ كمدخل رئيس إلى الديوان.. وقد منحته الانفعالات صوتاً شعرياً بعيداً برغم الهدوء في ارتباكات الجسد أحياناً.. تقول ص 59:

تلاقيا بعد زمن/ بحثت في عينيه عنها/ لم تجدْها.. ولم تجده/ بل تصدّر اللوحة وجهٌ بلا ملامح.

اللوحة التي كانت بلا ملامح حسب ما قرأت هي صورة الشاعرة في مرآتها اليومية وهي تعيش قلقها الروحي المتجدد في فضاء القصيدة الداهشة..

وخطاب دعد الشعري الملقى على عتبات غياب (ابنتها مي) وهو يحاور داخلها يقرأ فيه المتلقي حركة مرور السفائن في

البحر حيث تقف الشاعرة وحيدة تتأمل.. وإذا ما رجعت خائبة من هناك.. تعود للوقوف ثانية على الشرفة المجاورة لغرفة سكنها لتترقب سماع صوت تلك الطائرة وهي تخطو هادئة على حدود السماء القريبة منها علها تصلها أخبار الوصول إلى المطار في لحظة مفاجئة..

وبهذا الالتحام الشعري المفاجئ تنتظر صوت الباب أيضاً وقد حمل إليها ساعي البريد رسالة من نوع آخر.. ومع هذا الاستنفار النفسي المحرّض على كتابة القصيدة تجلس دعد على طاولتها لتقول: ص99:

يوم أغواكِ السفر/ أصبحتِ الطفلة الأبدية/ التي ترافق كلّ أحلامي الطفلة التي تعرض فوق شرفات الروح/وتخطف دائماً حنيني/..

ظرف الزمان يومٌ هو فاتحة أخرى في بناء النّص الذي ابتعدت فيه (مي) وبقيت معرضة على شغاف قلب أمها.. وسرقت حنينها كلّه ولكن بتجاذب روحي ارتفعت معه درجة حرارة اللغة وجاءت الألفاظ كقلادة معلقة على عنق القصيدة.

وحين تقلب الأم أوراق عمرها الثاني وقد تعبت الشفاه والأصابع، وتوضأ القلب بدمعة الفرح سراً... خشية أن يطول الوداع ترقب بعدها رياح العودة ولهذا تبقى تحمل شهوة الانتظار حتى منتصف الطريق.. ص 103..

قلبت أوراق الحياة/ تعبت أصابعي/ أصابعكِ/ ولم يفتح دفتر الحضورْ/ وآن حركت أشواقي تمددّ العمر في مملكة/ هذا الليل/ ثم قادني إلى منتصف الدرب/..

لم تكن دعدٌ تعيش حالة التشاؤم التي ترافق المواقف الآنية المستعجلة في حضور الغياب لكن شوقها قد تدفق غزيره في لونه الحالم.. لأنه على ما يبدو أنها وابنتها مي لا ينقصهما في الحياة سوى هذا الخط الجغرافي الطويل الفاصل بين طرطوس.. والمحيطات البعيدة..

لقد اكتنزت المخلوقات الشعرية في الديوان ولا خلاف بعد ذلك على المكان أو تاريخ الولادة.. وقد يكون العشق عندها هو هذا التهذيب السلوكي في علاقتها مع المكان أولاً وأخيراً ص 74:

حين أفاق كان يعشق اللون الأخضر/ وعندما حضر الربيع لم يأتِ له بجديد/ وحين رآها اكتمل أخضره وانسكب أخضرها/ يغطي خريف العمر/...

وختاماً أقول: إن سلّة الشاعرة دعد إبراهيم لم تخلُ من تفاح جدّتها حواء.. لكنها ما تزال حريصة على تقليم أظافر الشجرة... وسقاية جذورها بمياه نقيّة حتى لا تختلط العروق بالمياه التي لا تنبع من صخور الوطن الذي نضجت فيه كل الثمار.

□□

آلية السرد في رواية "سرير من الوهم" للدكتور هزوان الوز

□ د. ياسين فاعور

"سرير الوهم" رواية للدكتور هزوان الوز، تقع في مئةٍ وثلاثٍ وسبعين صفحةً، مُوزَّعةً على ثلاثة أقسام، متفاوتةً في عدد صفحاتها، أطولها القسم الثالث، ويقع في سبعٍ وسبعين صفحةً، وأقصرها القسم الثاني، ويقع في ستٍ وأربعين صفحة.

يضمُّ القسم الأول ستةَ فصولٍ مُرقمةٍ، الأول منها جاء في مقطعين مُرمَّزين، والسادس جاء في ثلاثة مقاطع مُرمَّزة. ويضمُّ القسم الثاني خمسة فصولٍ مُرقَّمةٍ، الثاني منها جاء في ثلاثة مقاطع مُرمَّزة، والخامس في مقطعين مُرمَّزين. ويضمُّ القسم الثالث سبعة فصولٍ مُرقَّمةٍ، ويضمُّ كلُّ فصلٍ رسالةً معنونةً ومُرقَّمةً برقم الفصل، ماعدا الفصل السابع، فقد عُنونت رسالته بـ"الرسالة الأخيرة". طُبعت عام 2000، وصُدِّرت الرواية بمقولة لـ(فالنتين راسبوتين) "إلى متى ستظلّين صامتةً يا أرضنا الطيّبة؟ وهل أنت صامتةٌ حقاً؟".

وحمل غلاف الرواية الثاني مقطعاً "كأنّما وُضع الشعب في سفينة تغرق، وبدأ كلُّ واحدٍ يبحث عن سبيلٍ للنجاة، البعضُ ممن يجيدُ السباحةَ رمى بنفسه إلى الماء، وآخرون يجمعون ما استطاعوا من غنائمَ قبل رميِّ أنفسهم، وقسمٌ ثالث يتحرك في أرجاء السفينة، وهو على يقينٍ أنّه قادرٌ على صُنع المعجزة وإنقاذها، والقسم الرابع والأكبر يجلس خائفاً ساكناً يتضرَّع إلى الله كي يُعين القبطان على إنقاذ السفينة، ومتابعة الرحلة للوصول إلى الجنّات التي يحلمون بها".

عنوان "سرير من الوهم"، ومقطع على غلاف المجموعة الثاني يستثيران القارئ للولوج في عالم الرواية لمعرفة هوية السرير، وما يعنيه هذا التقسيم، وما يرمي إليه في تقديمه لمقولة (فالنتين راسبوتين)، "إلى متى ستظلين صامتة يا أرضنا الحبيبة؟ وهل أنت صامتة حقاً؟".

رسالةُ أولغا المدخلُ المفاجئُ لعالم الرواية، وما تحمله من خبر الحمل، وهو مالم يكن متوقعاً، وطلب النجدة والمساعدة للتخلص من واقع لم يكن محسوباً ولا متوقعاً "قلْ لي بحق الإله: ماذا يجب أن أفعل؟ أنا بانتظار رسالتك" (ص: 7).

راوٍ عارف هو (أحمد) بطل الرواية يروي الأحداث "الحمل وإنجاب الأطفال كان مستبعداً جداً، الانتهاء من الدراسة أولاً، الالتحاق بالعمل، بعد ذلك يبدأ التفكير ببناء الأسرة والأطفال، والإسراع بالحلّ "بالطبع الإجهاض ولا حلّ آخر، صحيح أنّه حلٌ مُؤلمٌ... ولكن ما العمل هو الحلُّ الوحيد" (ص: 7).

خبرٌ مفاجئٌ من أولغا، وحلٌّ سريعٌ ومؤلمٌ من أحمد ووقفةٌ مع الذات يقفها أحمد يستذكرُ فيها بدايات علاقته بأولغا "انتبه أحمد إلى ثلاث فتيات يُحدّقن به مبتسمات، وعلى ما يبدو يتهامسن عنه، بادلهن الابتسامة، فخفضت اثنتان منهن رأسيهما ضاحكتين، بينما تابعت الثالثة تحديقها وابتسامتها، غمز لها بطرف عينه اليمنى فبادلته ذلك" (ص: 8) وكان بعد ذلك لقاء التعارف "نظرةٌ فابتسامة وغمزة فسلام فموعد ولقاء"

وبعد ذلك عقد حبلَ قلبهما الغرامُ، وجابا الشوارع، وسمعا تعليق السيدة التي امتلأ وجهها من مساحيق التجميل بعد أن "رمقتها بنظرةٍ عدوانيةٍ، وبريرت بنبرةٍ اشمئزازيةٍ عاهرةٍ وقحة... تسير مع أجنبي بدون أيّ خجل" (ص: 11). فالتفتت أولغا نحوها وقالت: "يبدو منذ زمن طويل لم تجدي رجلاً يبصق بين ساقيك" (ص: 11).

سيرتان ذاتيتان، اصطفى منهما ما يؤيِّد الأزمنة والأمكنة والناس، والجلد والأحلام، انحاز فيهما إلى الظاهر والمسكوت عنه، وهمهمات الرواة. وجعل من تلك الصور والأحداث كتاباً ليكون شهادةً على سيرةٍ ذاتيةٍ، وأحداثٍ عاشها الروائي، وعايشها، وجاءت هذه السيرة في نصٍ مزدوج، الطالب السوري الذي فتح عينيه على حبِّ ابنة وطنه (هزار)، وذهب إلى أوكرانيا لمتابعة الدراسات العليا، وهناك كانت علاقته بـ(أولغا).

جاءت الرواية على شكل فصول مُقسَّمة، (ثلاثة أقسام)، وتقنية التقسيم المعتمدة هذه تعبير عن تكامل الأحداث وتسلسلها، وكلُّ فصل يُكمِّل الفكرة الرئيسة التي تتجسَّد في رسم معالم البلدات، والأحداث، وتحدياته للواقع المعاش (التحدّي، الشجاعة، الإصرار على متابعة الدراسة، والعلاقات العاطفية التي تتجاذبه).

ويمكن القول إنّ كلَّ فقرة هي بمثابة فصل يفضي إلى ما يليه في ترتيب سردي شائق ومُفصَّل، تتجسَّد في رسم صورة

المكان داخل الوطن، وفي بلاد الغربة (الدراسة).

وذُيِّل بعض الأقسام بشروحات وتوضيحات (ص: 32- 50- 59- 121- 165- 173)، ولاسيّما ما يتعلّق بتصغير الأسماء بهدف التحبُّب، والأغاني (ص: 57). وذُيِّل الفصل الثاني من القسم الثاني بأربع حواشي توضيحية متنوعة (ص: 121)، ووُثِّق الفصل الرابع من القسم الثالث بتواريخ الأحداث التي عاشها أبطال الرواية.

وضمِّن حواريات الفصول مقاطع من أغنيات (أغنية إيرينا بانورفسكايا):

"رحلتَ... وبات لك فجرٌ ودرب
رحلتَ بعد أن كنّا معاً نردِّد أغنية حبِّنا
في الأمس كان حبّنا متّقداً
لكنّكَ بعيد عني

....

جمراتُ حبِّكَ انطفأت
وكلُّ الأمكنة باتت مُظلمةً وفارغةً
لكنّي أعرف أنَّ نار حبِّي لا يمكن أن تخمد حتى لو لم تحبَّني
في أيِّ يوم" (ص: 17).

والأعراس والاحتفالات (ص: 22)، والشعر الغزلي:

"لشعركِ الذهبي
الصاخب كأمواج البحر
بحثتُ عن تلك الزهور
التي لم يقترب النحل منها بعد
جمعتها وصنعت منها تاجاً

....

لكنّي كنت في غاية السعادة
عندما كنت في غاية السعادة
عندما أسبقه إلى أية زهرة
عاقداً الأمل" (ص: 35).

والحلم والدندنة بكلمات إحدى الأغنيات:

"يومٌ عادي
ولكنّك حزينٌ لأمرٍ ما
كلُّ الناس تغنِّي من حولك
وأنتَ وحدك صامت

....

ما من شيءٍ على ما يرام
والأمور ليست كما يجب
عندما تكون صديقتك مريضة" (ص: 58- 59).

وأغنية سبق أن أهداها لها قبل أعوام، ربما نسيتها، مذكِّراً بها:

"لا يمكنكِ الاستمرار بفعل ما لا تأبهين
من سيُقلّكِ إلى البيت هذي الليلة
من سيمنحكِ فسحةً حين تحلمين" (ص: 90).

وما يميِّز هذه الرواية من غيرها من الروايات التي حذت حذوها هو أنَّ هذه الرواية قسِّمت إلى ثلاثة أقسام، (كما أسلفنا ص: 1)، وكلُّ قسم جاء في عدة

فصول مُرقّمة برقم الفصل، ما عدا الفصل السابع، فقد عُنونت رسالته السابقة بـ(الرسالة الأخيرة)، وهذا التقسيم أضفى على الرواية شكلاً خاصاً ومميزاً.

راوٍ عارف هو بطل الرواية (أحمد)، ومحبوبتان اثنتان ساقتهما الأقدار في حياته، (هزار) ابنة وطنه وبلدته، ورفيقة حياته، و(أولغا) ابنة البلدة التي جاءها ليكمل طريق الحياة، ويؤمّن مستقبله، ووقفة أولى مع الذات يقفها أحمد مع نفسه "إنها فتاة جذّابة... منطلقة... لطيفة، ولكن (هزار) ألطف... ورقيقة أكثر، آه لو أسمع الآن صوتها، ذلك اللحن الرائع، ما هي أخبارها؟ لا بدّ من أنها حزينة، إلى أين وصل السرطان في جسد والدتها بعد التهامه الثديين؟ آه أيتها المجنونة... خاصمتني عندما قلتُ لها بأنّه عليك اتخاذ موقف... أن تقرّري... العالم يجب أن لا يتوقف عند مرض أمّكِ... ربما تكون خطبتنا شفاءً لها، والدتك ليست بحاجة إلى أدوية هي بحاجة إلى فرح" (ص: 20).

و"أولغا تفاحة ناضجة شهية، وجهها شفّافٌ تزينه شامة مغرية تحت عينها اليسرى، حاجباها دقيقان، عينان تُشعّان جمالاً غريباً،... هما زرقاوان تماماً، شعرها أشقر رقيق، صدرها دافئ طري، مثل غابة يحلم بالضياع في أرجائها، جسدها خصبٌ حار... دائماً يعطي ويطلب المزيد، وثغرها لا يشبع من تقبيله" (ص: 18). ورغبة أحمد التهامها بعينيه.

وحوار مع الآخر، بدأه أحمد مع (هزار)، بوساطة رسائله السبع التي لم ترد عليها (ص: 21)، وحوار مع (أولغا) توسّع وتشعب مع تعداد اللقاءات (حوارية حول المطرب المفضّل وسرقة الألحان والأغاني، وأخبار الطلبة، والروايات (روايات آغاتا كريستي تحتلُّ المركز الأول عند (أولغا) (ص: 16)، وأخبار الطلبة العرب "أنتم العرب لا تحبُّون الرقص، وإذا حضر أحدكم إلى قاعة الديسكو فيكون ذلك بغية اصطحاب فتاة إلى غرفته" (ص: 21).

وحوارات أخرى متعاقبة تكررت مع زميله (فاليري) في الفصل الأول، حول طبيعة العمل، وإعادة النظر في مشروعهما الدراسي، أو نشاطاً غرامياً، حوار انتهى إلى مداعبة كلامية "مبتسماً... ها... ها... الآن فهمت لماذا اختفى من أسواق خاركوف العسل والبيض والبصل؟ ولماذا أسهمكم مرتفعة عند صبايانا؟ انظر... انظر إلى الطاولة المجاورة" (ص: 9).

وحوار مع (أولغا) بدأ عندما تابعا سيرهما في شارع (بتروفسكي) الذي تنوس الأضواء فيه بارتعاشات واهنة بعد أن احتضن ظهرها بيمناه، طبع قبلة على وجنتها اليسرى" (ص: 11). حوار توّج بقبلة ثانية، وشراء زجاجة شمبانيا وكونياك من فندق (خاركوف)، والتوجه إلى غرفة (أحمد) للاحتفال بعيد تعارفهما، "في هذا اليوم الذي سيدخل التاريخ، وستحتفل به شعوب الأرض كلّ عام" (ص: 11)، وانتهى إلى اعتراف (أولغا) "بأنّه كان لديها مشروعُ

لاغتصاب أحمد واعترافها بذلك "ما ذنبي إذا كنتَ أعجبتني" (ص: 12).

كما انتهى إلى طرافة المناقشة والحوار حول كرش أحمد "**من أين لك هذا الكرش؟ تبدو كامرأة حامل في شهرها الأخير... لكنّه جميل... سأشرف على اتباعك ريجيم لتخليصك منه... إنّه زوادتي التي ستساعدني على عبور صحرائك**" (ص: 12).

وتواصل بالهاتف بين أحمد وهزار "**هزار؟ كيف حالك؟**

– **أحاول العيش. وأنتَ؟ دائم التفكير بك. وأنا كذلك... لكن...**

– **لكن ماذا؟ – لا شيء... لا شيء... نطقت كلماتك الأخيرة بصوت مرتعش... مثل بحّار متعب يبحث عن مرفأ، هكذا أنت... رقيقة ومنغلقة، وهذا ما ساعدك على إخفاء غرائزك لمدة، حتى أتى ذلك اليوم الذي انطلقت فيه الشرارة الأولى، تبادلنا القبل، مضغت شفتيك النديتين والطريتين، ولعقت أسنانك اللؤلؤية، وضعت في غابة شعرك الكستنائي المسدل على كتفيك ذي العطر الخاص**" (ص: 68- 69).

وحوارات مستمرة يعقدها في كلّ لقاء، مناقشة موضوع الزواج بين (أولغا) و(آنيا) "**أحمد شاب أعزب، هذا هو أهمّ ما في الأمر، عدا عن كونه جذّاباً، يشدُّ انتباه كلّ فتاة، وكما هو متفوقٌ في دراسته، ولا أنكر بأنّي أحسدك على القصيدة التي كتبها لك، ما يعيبه فقط أنّ جيوبه خالية من الدولارات**" (ص: 37).

وحوار بين أولغا وآنيا حول موضوع الغنى والفقر، والهدايا المادية التي تهترئ وتُلقى في القمامة، أمّا القصيدة فتبقى خالدة إلى الأبد، وهمُّ أحمد الدراسة والعودة بالشهادة، وهل لأحمد حبيبة تنتظره في دمشق؟

وحوارات أخرى توضّح صورة الحياة الاجتماعية والسياسية بين رجالات الفكر والسياسة، وأساتذة الجامعات حول الحياة الاجتماعية والسياسية في الاتحاد السوفيتي "**تدخّل فيكتور ميخائيلوفيتش قائلاً: حقاً إنّي لا أفهم، كيف ينسحب بوريس يلتسن فجأة من الحزب بعد أن وصل إلى أعلى المراتب الحزبية، ومارس لسنوات طويلة وظائف قيادية في الحزب والحكومة، وليس هذا فقط... بل يشن حملة ضده، ويدعو لتشكيل حزب ديمقراطي مناهض للحزب الشيوعي**" (ص: 46).

ووقفة مطولة مع الذات يقفها رجالات السياسة وأساتذة الجامعات في الفصل الخامس من القسم الأول في نقد الحياة السياسية وتقييم المرحلة الحزبية خلال الفترة من (1917- 1978).

وحوارات تكررت وتنوعت شارك فيها أحمد برأي لم يرق لـ(تاتيانا) "**أعتقد أنّ الأمر وما فيه صراعٌ على السلطة، فالحزب هو مثل زمرة الدم، إذا منحتَ إنساناً دماً من زمرة غير زمرته، فإنّه لا يستطيع العيش، أمّا الذين يبدّلون بطاقاتهم الحزبية بتلك السهولة التي يبدّلون فيها جواربهم وألبستهم الداخلية... يشبهون العاهرات اللواتي يبدّلن**

بسهولة زبائنهنّ، حتى أنّ العاهرات يتفوقن عليهم من الناحية الأخلاقية... فهنّ يعلنّ وبصوت عالٍ أنهنّ عاهرات، أمّا أولئك فيتشدّقون أنّهم أصحاب موقف سياسي واتجاه ديمقراطي" (ص: 50).

رأي عاقبته عليه تاتيانا بضربية بمنفضة السجائر الزجاجية في رأسه أسقطته أرضاً، وغاب عن الوعي.

وحوار بين أحمد وصديقه رياض الذي ما زال صوته يرنّ في مسمعه **"بلا حب... بلا بطيخ... الفتاة لا تحبّك إلاّ إذا كان معك نقود"** (ص: 51).

والتواصل بالرسائل ابتدأ برسالة (أولغا) وإخباره بالمفاجأة التي ابتدأت بها الرواية (خبر الحمل)، واختتمت به الرواية بسبع رسائل من هزار انتهت بخبر وفاتها، وعنوانها الجديد (دمشق – مقبرة الباب الصغير – رقم القبر 1212)، وتفصيل صغير من الكاتب: **"وجدت هذه الرسالة على الطاولة في غرفة هزار، وقد توضّعت بجانبها زجاجة فارغة لسمّ الفئران"** (ص: 173).

وقد تضمّنت الفصل الثاني من القسم الثاني رسالة من هزار إلى أحمد تصف حالها وما آلت إليه، وتستذكر لقاءها الأول والأيام الخوالي معه، ويومها أهداها الكتاب الذي يحمله، وكان رواية **"الرياح الدافئة"**. (ص: 74)، واللقاءات الجميلة في شوارع دمشق **"يومها همست في أذنك أنّ مذيع نشرة الأحوال الجوية لن يعلن بعد اليوم أنّ شوارع المدينة مغلقة بسبب تراكم الثلوج، بل سيقول أنّ الشوارع سالكة بسبب تراكم الحب"** (ص: 77- 78).

واستعراض لعلاقة أحمد بهزار في القسم الثاني ابتداء من تفاصيل اللقاء الأول وتطوراته **"بعد أيام من عودتنا من الزيداني، رددت إليّ دفتر قصائدي، وفي الصفحة الأولى وجدت كلماتك مكتوبة بخطك أحمد ... أنا آسفة ... لا أستطيع أن أبادلك مشاعرك وأحاسيسك... لنبقَ صديقين... فأنا أعتزّ بصداقتك"** (ص: 66).

وقفة خشوع يقفها أحمد بين يدي هزار **"ها أنا أجلس أمامك في خشوعٍ ورهبة، فخذيني أليك يا ذات الوجه الغجري، ثم أفرغي همومك عن آخرها، قولي أيّ شيء يُريحك ويُريحني من هذا العناء، أطلقي الكلمات من سجنها حتى تخرج من كلّ الدوائر، افتحي قلبك، وأطلقي العصافير، امنحيني فرصة العمر الأخيرة، وارحلي بي إلى عوالمك الجميلة، إلى متى ستسمرّين في التألّم والصمت، أرى في وجهك أشياءَ كثيرةً ورهيبةً، لكنّي لا أستطيع الربط فيما بينها"** (ص: 67).

وتذكيرها باقتراح تسميتها (غيمة) **"أتذكرين كيف أصابتك الدهشة عندما اقترحت أن أسمّيك غيمة، يومها سألتني ماذا أصاب عقلك؟! كلّ يومٍ تقترح لي اسماً جديداً، مرةً قَمَر، ومرة فيروز، ومرةً شمس، واليوم تقترح غيمةً، شكراً لخيالك الرحب، ولا حاجة للمزيد، هزار اسم جميل ويعجبني"** (ص: 79).

وإجابتها على ذلك "يا أحمد لماذا تعذّب نفسك... أنا لست لك... لماذا تخدع نفسك؟ أنت تعلم أنّي لست لك... افهمني... لكلٍّ منّا دربه وتطلعاته" (ص: 79).

ولا يكلُّ ولا يملُّ في طلب ودّها وهي منصرفةٌ عنه "أراكِ منصرفةً عني إلى أمور أخرى، وأنا مُعلّقٌ بكِ دون أملٍ دائماً، وأكابدُ الآلام دائماً، أتيتكِ يا هزار، ولا أريدُ التشبُّثَ بكِ، ولا أريدُ إزعاجكِ، لكن لماذا تتركيني إلى هذا الصمت الرهيب، أتخبّط فيه كأعمى يبحث عن طريقه..." (ص: 83). على الرغم من صدودها "ليس هناك أقلُّ أملٍ، لا أملكُ شيئاً مما تريد أقدّمه لكَ، ولا داعي لمزيد من الانتظار، رجاءً... لا تضطرني إلى تكرار رأيٍ هذا، إنّك تصطدم ببابٍ مُقفلٍ، في المدينة آلاف الفتيات، ابحثْ، حتماً ستجد واحدةً تتجاوب معك، وتُعطيك بقدر ما تُعطيها" (ص: 86- 87).

في القسم الثالث يعود أحمد إلى خاركوف حاملاً آلامه من صدود هزار، بعد مرور الاتحاد السوفيتي بصيفٍ حارٍ في كلِّ شيء، تخلله أحداث (19 آب) التي جرت فيها محاولة عزل الرئيس ميخائيل غورباتشوف (ص: 98).

أحداث سياسية يعيشها الاتحاد السوفيتي، وتطورت عاطفية يعيشها أحمد، والأيام تمرُّ بسرعة، والزمن عدوُّه الأول "فالأطروحة يجب إنجازها في الوقت المحدّد، وإلاّ سيقع في إشكالات مع إدارة المعهد هنا، ومع مديرية البعثات هناك، وهو يغنى عن كلِّ هذه الدوّامات، بخاصة أنّ الأمور تزداد سوءاً يوماً بعد يوم" (ص: 98). وظروف صعبة يمرُّ بها الطلبة العرب يبقى فيها الطلبة السوريون "هم الأنشط تجارياً بين الطلبة الأجانب" (ص: 80).

ومولد "**ولد... ولد... مبروك...**" **(ص: 112) خبرٌ تزفُّه مشرفة الوحدة السكنية (ليدياديميتروفنا) لأحمد "الحمد الله كانت الولادة طبيعية، منذ ساعتين اتصلت حماتك، قالت: إنّ الولد يُشبهك" (ص: 112). وتابعت ليدياديميتروفنا "وزن المولود أربعة كيلو غرام، واثقة سيكون جميلاً جداً كوالديه، ناهيك أنّه سيتمتع بقدرات خاصة لأنّه ثمرة زواجٍ من جنسيتين مختلفتين**" (ص: 112).

والحياة "**حظوظ وأسرار، لا تعرف أين ومتى تكسب فيها، وأين ومتى تخسر؟" (ص: 115)، "أحبُّ هزار، ومنذ سنوات عدة عرض عليها فكرة الزواج، لكنّه لم يلقَ جواباً، والسخرية أنّه في الوقت الذي حلم بها، وانتظر موافقتها كانت مرتمية بين يدي أحدهم الذي (ثقبها) واختفى في حانات أوروبا، بعد أن تدبّر له والده مهمة خارجية خوفاً من أية تطورات طارئة تسيء إلى اسمه، خاصة وأنّ هزار لم تكن الضحية الأولى**" (ص: 115).

وتسارع الأحداث في الاتحاد السوفيتي، وتفشّي ظاهرة الفساد، وانخفاض قيمة الروبل مقابل الدولار "**كأنّما وضع الشعب في سفينة تغرق، وبدأ كلُّ واحدٍ يبحث عن سبيل للنجاة، البعض ممن يجيد السباحة**

رمى بنفسه إلى المياه، وآخرون يجمعون ما استطاعوا من غنائم قبل رمي أنفسهم، وقسم ثالث يتحرك في أرجاء السفينة، وهو على يقين بأنه قادرٌ على صنع المعجزة وإنقاذها، والقسم الرابع والأكبر يجلس خائفاً ساكناً يتضرع إلى الله كي يُعين القبطان على إنقاذ السفينة، ومتابعة الرحلة للوصول إلى الجنّات التي يحلمون بها" (ص: 139)، وغلاف الرواية الثاني.

في الفصل الخامس من القسم الثالث يروي الراوي العارف مطاردة إيفانوفيتش عقيد المخابرات السوفيتية المتقاعد سيارة فالوديا التي تُقلُّ جانا الدليلة السياحية التي أنجزت عملها مع السائح الإفريقي إيفانوفيتش **"هو مخلوق مناسبٌ لكلّ الأزمات، ومستعدٌ لارتداء كلّ الألوان، بالأمس كان شيوعياً، واليوم أصبح ديمقراطياً، ويدير أكبر بيوت الدعارة في خاركوف... أمس كان له بيتٌ فخمٌ، ومزرعةٌ وسيارةٌ، واليوم يملك بيوتاً ومزارع ومؤسسات"** (ص: 148).

"وقرار جانا اللجوء إلى بيت (سفيتلانا) ابنة الجنرال وتملك شركة (النورس) للدعاية والإعلانات، طلباً للنجاة والمساعدة، فانعطفت السيارة نحو اليمين وتابعت سيرها، بينما أخذت ظلال الصباح الرمادية تزحف وتتسلل إلى جميع الجهات، وهي تلعق آثار الليل من على العتبات والجدران والأشجار، أيمتلئ الجو بضباب غير محدد بعد، لا يبشر بأية شمس بينما ما تزال المدينة مستلقية على سرير من الوهم" (ص: 151).

وتروي أولغا في الفصل الرابع من القسم الثالث معاناتها في العمل بعد أن أنهت إجازة الأمومة مكمِّلة صورة الفساد التي آلت إليها الأمور، عندما سألت نفسها مذهولة مما ترى **"أتكون موجة التغييرات قد أصابت أعماقهم؟"** (ص: 136).

وأحمد يتابع وصف معاناته وتصميمه على إنجاز دراسته، وفي المقابل توالي رسائل هزار **"سأكتب لك غداً، سأكتب طالما أنّي قلقةٌ عليك، سأكتب رغم يقيني لا جواب إلاّ بعد أيام، سأكتب لأنّه الفعل الوحيد الذي يُخفِّف من قلقي، وعندما أستلم منك رسالة مُطمئنة سأبدأ بالتفكير بطريق جديد لي"** (ص: 135). وقد حقّق حلمه وأُقيم له حفل تكريم شارك فيه أستاذه، وقد حيَّا أحمد المكرَّمين بقوله **"وطن لديه أبناء مثلكم... ومثل أولغا لا يمكن أن يسقط، سينهض حتى من الرماد، لنشرب نخب الوطن الذي لن يسقط. بحركة آلية رفعوا كؤوسهم، دلقوا محتواها في جوفهم، ثم رددوا جميعاً: لن يسقط... لن يسقط..."** (ص: 162).

وفي رسالتها السادسة تُقدِّم له كلمات أغنية كهدية تغني الكثير مما تريد قوله:

"أغمض عينيك وفكِّر طويلاً
هل تعيش شعوري ذاته
أم أنّني أحلم فحسب
اذكر اسمي

لتبلج الشمس من المطر

وتعال إليَّ لتبدد الآلام" (ص: 163).

وتتمنى له الانتهاء من الدراسة والعودة بعد تفاقم الأزمة الاقتصادية، وتذكر له ما جرى للطالبة ريم طالبة الصف السابع والأزمة الاقتصادية التي تمرُّ بها، كما تخبره بتغيُّر صندوق بريدها وستعلمه بالرقم الجديد، كما تعلمه بأخبار أسرتها، وتذكِّره بجولاتهما في دمشق، وتعتذر عن عدم استطاعتها مشاهدته أو حتى الاتصال به عندما يستقرُّ في دمشق.

وتصاعدت الأحداث، وتبدَّلت الأحوال، وساءت الأمور كما ترويها أولغا، وقد كانت تحقِّق في أحداثها، حتى كان ما كان متوقعاً "**صدقت توقعاتها، بأنَّ اللعبة ليست سهلة، وأنها تُدار بأيدٍ طويلة، هي الآن في حلبة سيرك أُطلق وحوشه دفعة واحدة**" (ص: 170).

ذهبت أولغا ضحية إخلاصها، وكانت خاركوف عارية إلاَّ من ذعرها عندما عثروا على جثتي أولغا وأندريه ماكاروف في قاع بحيرة أليكسيفكا بعد بحث دام أيام عدَّة.

وصُعق أحمد عندما وصله النبأ "**وزاغ بصره، وارتعش جسده، ثم انطلق خارج البيت باتجاه المشفى الذي نقلت إليه جثة أولغا، وهو يعبر الضباب والخراب الذي يغطي كلَّ شيء... كلَّ شيء...**" (ص: 171).

وختمت الرواية برسالة هزار الأخيرة والتي تقول فيها "**انتظرتُ طويلاً ولم تأتِ، انتظرتُ من يمرُّ وينقذني من كلِّ ما أنا فيه، ولكن دونما جدوى، واثقةً أنَّ أحداً لن يمر، وبأنِّي لن أستطيع التحرر منك أبداً، لذا ليس من طريق أمامي سوى الغرق، فهو الحلُّ الوحيد.**

أحمد... لم أنسَ وعدي بإعلامك عن الرقم الجديد لصندوقي البريدي، بإمكانك مراسلتي على العنوان التالي:

دمشق – مقبرة الباب الصغير – رقم الغرفة (1212)" (ص: 173).

قصتا حبٍ بطلهما واحد هو (أحمد) العاشق لـ(هزار) ابنة بلدته ووطنه التي أحبَّته وأحبَّها لكنَّ الأقدار فرَّقت بينهما وأخيراً فُجع بموتها، روت (هزار) قصة حبِّها بحوارات مع أحمد في الأيام التي جمعت بينهما، وشاركها أحمد الروي، وروت قصة حبِّها تارة أخرى برسائل معبِّرة تميَّزت بصدق التعبير عن المشاعر والصراحة في طرحها.

وقصة حبٍّ ثانية العاشق فيها (أحمد) أيضاً لـ(أولغا) التي أحبَّته واقترن بها، وأنجبت له مولوداً، شاركت أحمد الروي في فصول متعددة وشاركها أحمد الروي في حوارات متنوعة.

وهناك رواة آخرون شاركوا بحوارات بنَّاءة باحثة عن الحقيقة توضيحاً وتحليلاً للوصول إلى النتائج المنشودة.

وتبدو قيمة هذه الرواية في الموضوع الذي تقدِّمه، الطالب الذي اكتوى بنار الحبِّ، والذي اغترب لبناء مستقبله حبٌّ ملك عليه قلبه ولبَّه ولم يتحقق حلمه، وحبٌّ

ثانٍ لم يخطط له، بل كان صيداً سهلاً له، وأنجب له مولوداً سمّاه (صادق) وفجع بالحبيبتين، وظروف قاهرة قاسية عانى منها ما عاناه، غربة عن الوطن والأهل والحبيبة، وقد قست الحياة وتبدلت الظروف، وبلاد كانت قبلة الزائرين جاءها طالباً العلم وتبدّلت ظروفها، وتمزّقت، وساءت أحوالها، وقد عبّر عن ذلك خير تعبير فيما كتبه على غلاف الرواية الثاني، وجاء في الصفحة (139)، وعبّر العنوان الشامل للرواية (سرير من الوهم) والذي ورد في الصفحة (157).

والروائي يصوغ أحداث روايته بلغة شفافة، تُقدّم الصورة واضحة المعالم شكلاً، ومضموناً، وحركةً، وصوتاً تعجز عن تقديمه أحدث آلات التصوير، تحلّق في القارئ إلى عالم عجائبي متخيّل، وتقدّم حقائق ووثائق تاريخية يعجز عن تقديمها أهل الاختصاص والسياسيون.

□□

وإلى لقاء..

قوارير اللهاث..

◘ محمد رجب رجب*

(1)

ـ في منافي الحياة، وأنتَ تعبُرُ قِفارَها، كم تَهيجُ بك الروح إلى مسارب العمر فلا تَجرفنّكَ "الحضارة" بسيولها، ولا "العولمة" بمداراتها، تتلمّس وجعك السرمدي، تستصرخ حبال الهواء، فلا تجد مُنقذاً، ولا يستأنسك حتى رجع الصدى... كيف لك وأنت في زعزع غربتك وقد مَلَأَت حواشيها ثرثراتُ الأفكار من بلاد الطحالب وحنينُ اللّبلاب لمائدة السماء التي سوف لن تهبط أبداً.

ـ ما شأنك، وأنت في الطرقات إلى علب الروتين وقد تسكعت نظراتك في مفارقها فلا تدري إلى أيٍّ من أقانيم الماورائيّة تنتمي: إلى بوابات مآرب تأكلها الجرذان، أم إلى رماد حمورابي تستصرخك شرائعه، فيلجُمُك الصّمت الذي ما زال كهفُه باسطاً ذراعيه...؟

ـ أمام وقار "الأصنام" خلف أرائك الشطرنج يطالعك أنين الضوء المسجّى في قوارير اللّهاث، تطلق دمعة الرحمة فترفعها يد السماء لئلاّ تعلَّقَ على مشجب الصليب وأكاذيب يهوذا، وبينا توسع صدرك لحمائم الوقت وزيتونة البرق، يأخذك الدّجلة إلى أربعينيّة السواد فتبكي دمَ الآس والعطرَ وعبقَ السيف تحت سنابك البسوس وحوافر داحس والغبراء، تطلق مسبار عينيك في صالونات الوجوه فيحملك "الروك أندرول" و"السّامبا" و(التشاتشا) إلى بلاد (الواق واق)، فتقرع نفسك بعصا الوعي: أأنك ما زلت...؟ أم حطّ بك زيزفون العمر في بكائيات سنّمار؟

ـ تدكُّ الأرض بقدميك، تهرع إلى السماء بلهاة حاجبيك، فلا الأرض تشحذ كبرياءها ولا السماء (بخِلْيَويِّكَ) قاربت شغافها.. تطوي نفسك في بيان الانتظار علّ قطار الفجر يمخر سهوب أمانيك فتزرع في قبرات عمرك غناءها... تمد عينيك إلى زغاليل الصباح المخبأ بزنابق الرجاء

* شاعر من سورية.

ومرجعية الدماء... تغسل أوضار أيّامك بزمزم أحلامك.. تشد رحلك إلى بوابات سلامك وفي يديك ربابة السيف وأرغُنُ الحمحمات فتوقظ صهوة البُراق وتقتلع بشميم عصاك كل مسارب الذؤبان في جبل "جلعاد"*.

(2)

ـ موجعة هي الرؤى، ما زال سعف الليل في قارعة الدماء، من أين ينفذ وجه الضوء في بَرْزَخ النّوى؟

متزنّرٌ بالصمت بَيْدَق الرحيل... رويدك أيها العمر المطرّزُ بالحنين وسنونو السؤال: ما زال بين القلب والقلب وَعْدٌ من قُزح... بدرٌ يَرْفُلُ بالندى، بسوسنة المدى، فلا يجزعَنّ الوقت، كلُّ الزبد إلى جُفاء.. كلُّ الزنابق إلى مهرجان الوطن.

ـ لا وهدة بين الروح والروح، فاكتب ـ سيدي الحبّ ـ موعظة الرياحين، دَنْدَنَةَ القبُرّات، وشوشة الفراش، نخيل البهاء في قاسيون.. غنّ للشمس في طوروس، لأبي نواس في نينوى، لأبي زيدٍ في حضرموت، لن يطفئ القلبَ في بردى عجافُ الصّبا... ما زال بين النبض والنّبض فراتٌ من حبق ولهاة من بيلسان.. أَطلقْ حمام الرقص في كوكبة النجيع، هي السواعد مشرئبةٌ وفي قبّة الغيم قناديل للمطر.

ـ مدينة العشق موصدة المنافي، مغموسة بشقائق النعمان... مسكونة بعمامة التاريخ، بسيف زنوبيا، لن تبرحُ الأماني حديقة الشّغاف.. لا يراهنُ الليلُ أضمومة الضُّحى، لن تُفتح بوابات الركوع، خفافيش الوقت تتدلى.. تعرف أنْ لا سلام إلا لحمائم الاقتدار، فاسكب أيها النهر أغنية الربى، قيثارة العنادل... مكللٌ بالعُلا يا موطني.. مسوّرٌ بزنابق السيف، بألف زرقاءَ يمامةٍ لا تخدعنّها شناشيل الذهب ولا تُمكر بها حمالات الحطب.

(3)

ـ مساؤك خير يا وطني... مساءُ رملك، جبالك، نجيمات سمائك... مساء حزنك السّاجي، ربيعك المستقبل، شرايين أيامك اللاهثة، قاسيونك الناافض عن جناحيه كآبة الخنوع.

مساء صبرك المحتقن بنياشين الكبرياء... تعلمني كيف للسماء بوابة وللتراث أغنيات، وللبحر أناشيد، وكيف تعشق الطيور وتمرح الزهور، فأكتبُ للقلب مزامير الحياة، أُشْعِلُ في

* جلعاد: جبل في فلسطين المحتلة.

الوجد شرايين الضحى... أخرجُ عارياً إليك، أستقيل مني، أشكّل ذاتي، أهزج للندى... أطير.. أحط على ميازيب عينيك.

ـ مخاليبُ (السَّمُوم) تتشهّى.. تُراقص الحلَبات.. يندبُ الورد ثمالة العبير.. تقرع الطبول شراكة الموت، بواباتك الثَّكلى، أنهارَكَ الدّفلى. كبَدّك الموجوع بالدودة الشريطية... منذا يعيد إليك السماء، يفتح شرفة للقمر، يفتتح الضحى فترتدي الأحلام قباقيب السنديان، شقائق الأناشيد، تهرول أنهار التجاعيد، يصمتُ زؤان الغربان... ينتحر بكاء الأسئلة؟؟..

مِنْ أين تقاطَرَ الشوك فجلجلَ الذّباب... كيف للأرض ألاّ تَفْغَر فاها وألاّ تقتلها عقارب الذهول... تكتب قصائد الاحتضار.. تنبش ذاكرة الرحيل..؟

ـ تعلّمَ النمل كيف يرتدي قفطان الظّباء.. والجرذ كيف يُضحِكُ علاء الدين، والحمارُ كيف يُغني مواويل الصّبا، فأوثق يديه حمورابي.. أهداهما لخلاخيل هولاكو، وَمنْ على أنشوطة بابكَ ألقى نياشينه ببوخذ نصّر!

وحده الدمشقي اليعربي نادى.. قال: لا....

تشامخ "الفرسان"...

تضاحك الخِصْيان..

ثم على قارعة الطريق، وأمام أعين السماء، جاؤوا يتلاعنون... يتذابحون؟

ابتهل الدمشقي: ما أصنع يا مولاي؟

كانت السماء من على ملكوت دمائها تبتسم.. تومئ.. تقول:

ستهزمُ الصّباحاتُ يوماً يا ولدي ـ كلّ فحيح المساء..

ـ كلّ عجيج البغاء...

ـ كلّ عماماتِ الطّخيةِ الرّعناء...

وتأكلُ الأناشيد ـ يا ولدي ـ تراتيل هذا العماء

تقدم يا ولدي.

□□